
N
X
46



ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VI

ERNST FALKE

DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE IN PROSPER MÉRIMÉES ROMAN
UND NOVELLEN

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1915



DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE

IN

PROSPER MÉRIMÉES ROMAN UND NOVELLEN

VON

Dr. ERNST FALKE

HALLE a. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1915

Inhalt.





Literaturverzeichnis.

A. Texte.

Mérimée, Pr., Œuvres littéraires (Edit. Calmann-Lévy, Paris).

— Correspondance (Edit. Calmann-Lévy, Paris).

B. Literaturgeschichten.

Albert, P., La littérature française au 19e siècle. Paris 1885, t. II.

Brunetière, F., L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris 1895.

— Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898.

Doumic, R., Etudes sur la littérature française, 1re série. Paris 1896.

Faguet, E., Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890.

— Histoire de la littérature française. Paris 1900, t. II.

Julleville, P. de, Histoire de la langue et de la littérature française. Paris 1895—99, t. VII (artikel von G. Pellissier und A. David-Sauvageot).

Lanson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1909.

Larroumet, G., Etudes de littérature et d'art. Paris 1893—96.

Pellissier, G., Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895.

Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. von den ältesten Zeiten bis zur Gegenw. Leipzig u. Wien 1900, ^{2}1913.

Strowski, F., Tableau de la littérature française au 19e siècle. Paris 1912.

C. Spezialliteratur über die französische Romantik.

Brandes, G., Die romantische Schule in Frankreich (V. bd. seines hauptwerkes: Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jh.). Deutsche übersetzung von W. Rudow. Leipzig 1886.

Breuillac, M., Hoffmann en France (R. d. h. l., bd. XIII und XIV., jg. 1906—07).



Cassagne, A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Gautier, Th., Histoire du romantisme. Paris (Charpentier) 1874.

Hauck, P., Die naturwissenschaftliche Weltanschauung als Schöpferin der franz. Lit. des 19. Jh. (Grenzboten, heft 27 und 29, jg. 1912).

Huber, V. A., Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833.

Küchler, W., Französische Romantik. Heidelberg 1908.

(Vgl. dazu:

a) Olaf Homéns rezension in L. g. r. P., nr. 3 u. 4, 31. jg., 1910, spalte 106—111.

b) W. Küchlers entgegnung in Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910, s. 116—140.)

Maigron, L., Le roman historique à l'époque romantique. Thèse de doctorat. Paris 1898, nouvelle édition 1912.

Nebout, P., Le drame romantique. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Pellissier, G., Le Réalisme du Romantisme. Paris 1912.

Schneegans, H., Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich (Deutsche Rundschau, bd. 104, 1900, s. 119 ff.).

— Das Wesen des Realismus in der franz. Lit. des 19. Jh. (Deutsche Rundschau, bd. 137, 1908, s. 227 ff.).

Souriau, M., La Préface de Cromwell. Paris 1897.

D. Einzelabhandlungen über Pr. Mérimée und seine Werke.

Brandes, G., Prosper Mérimée. Ein Essay. (Deutsche Rundschau, bd. 22 u. 23, 1880.)

Filon, A., Mérimée et ses amis. Paris 1894.

(Vgl. darin: Bibliographie des œuvres complètes de Mérimée par le Vicomte de Spoelberch et Lovenjoul.)

— Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898.

d'Haussonville, Le Comte, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. (Etudes biographiques et littéraires.) Paris 1885.

Kuttner, M., Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée (Herrigs Archiv, bd. 111—112, jg. 1903—04).

Lüderitz, Anna, C. F. Meyers „Amulett" und seine Quelle (Herrigs Archiv, bd. 112, jg. 1904, s. 110 ff.).

Polikowsky, J., Prosper Mérimée. Le caractère et l'œuvre littéraire. Thèse de doctorat. Berne 1910.



Rick, K., Die Novellen des Prosper Mérimée (vortrag, gedruckt in den Mitteilungen der literarhistor. Gesellschaft Bonn, jg. 6, heft 2, s. 21 ff., sitzung vom 18. febr. 1911).

Schinz, A., Data on Mérimées Colomba (Modern Philology, I, 4, s. 569 ff., 1904).

— Le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée (Revue des langues romanes, bd. 52, 1909, s. 504 ff.).

Schultz-Gora, O., Einleitung zu seinen Ausgewählten Novellen von Pr. Mérimée (Romanische Meistererzähler, bd. VIII).

Taine, H., Etude sur Mérimée (Derniers essais de critique et d'histoire). Paris 1894.

Yovanovitch, Voyslav M., La Guzla de Prosper Mérimée. Etude d'histoire romantique. (Préface de M. Augustin Filon.) Paris (Hachette) 1911.

(Vgl. dazu:

a) Max Kuttner, rezension in Herrigs Archiv, bd. 129, s. 486—494, jg. 1912.

b) Milan Ćurčin, kritischer anzeiger im Archiv für slavische Philologie, bd. 34, 1913, s. 254—266.)

(Die übrige literatur ist gelegentlich in fußnoten zitiert.)

Einleitung.

Die bisherige Beurteilung Mérimées in der Kritik.

Wohl selten ist ein schriftsteller so verschiedenartig von den kritikern beurteilt worden wie Prosper Mérimée. Über seine einreihung in eine bestimmte schule waren von jeher die meinungen der literarhistoriker geteilt, und auch heute ist man in dieser beziehung noch zu keinem völlig befriedigenden resultat gelangt. Betrachtet man die lange reihe der kritiker Mérimées, so stößt man schon von anfang an bei der beurteilung seiner werke auf die entgegengesetztesten und widersprechendsten ansichten, so daß eine abermalige untersuchung dieses themas von interesse erscheinen muß.

Schon der junge romantiker Alfred de Musset hat 1832 in seinem bekannten gedichte „La Coupe et les Lèvres“ über seinen zeitgenossen Mérimée ein allerdings noch etwas naiv klingendes urteil gefällt, das er in folgenden schwungvollen versen zum ausdruck bringt:

> L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
> Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
> Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
> En emporte le moule, et jette sur la scène
> Le plâtre de la vie avec sa nudité ...

Er hält also Mérimée merkwürdigerweise für einen reinen naturalisten, der in seinen werken stets einen bloßen abdruck der natur und wirklichkeit liefere.

Die eigentliche literarische kritik über Mérimée setzt, abgesehen von dem urteil seiner zeitgenossen wie Sainte-Beuve, Taine u. a., etwa zehn jahre nach seinem tode mit G. Brandes[1])

[1]) Vgl. G. Brandes, Prosper Mérimée, ein Essay, in Deutsche Rundschau, bd. 22—23, jahrg. 1880; vgl. ferner G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, 1886, s. 204 ff. (übersetzt von W. Rudow, Leipzig.)

ein. Dieser namhafte dänische gelehrte tritt zunächst der damals allgemein verbreiteten ansicht der kritiker entgegen, die Mérimée entweder als reinen naturalisten oder mit rücksicht auf seinen stil als klassiker beurteilen wollten. Er weist als erster nach, daß sich keime zum späteren naturalismus überall in der französischen romantik finden und daß in gewissem sinne alle romantiker noch spuren des klassizismus in sich tragen. Somit kommt er endlich zu dem schluß, daß Mérimée zwar nicht ein so ausgeprägter vertreter der französischen romantik sei wie Victor Hugo und seine anhänger, daß er aber genug übereinstimmende züge und ideen mit ihnen habe, um als echter romantiker gelten zu können.

Als zweiten kritiker Mérimées finden wir schon 1885 den Comte d'Haussonville.[1]) Dieser beschäftigt sich vor allem mit dem subjektiven element in den werken unseres autors und wendet sich schon damals gegen die ansicht von der völligen literarischen objektivität und gefühllosigkeit Mérimées. Schließlich neigt auch er mehr dazu, Mérimée als romantiker zu beurteilen, trotzdem er sich nicht ganz klar darüber ausspricht. Jedenfalls aber trennt er ihn scharf von der naturalistischen und realistischen schule, wenn er sagt: *„Mérimée s'est plu parfois à choisir ses types dans les milieux les plus bas, les brigands, les bohémiens, les filles des rues. Nul n'a poussé plus loin l'horreur de la ‚phrase' et ne s'est montré plus impitoyablement dans l'analyse des sentiments. Il n'a jamais reculé devant la peinture de la nature vraie, et cependant il n'a été classé ni parmi les réalistes, ni parmi les naturalistes. Pourquoi? Parce qu'il avait du goût, parce qu'il savait sa langue et qu'il n'avait pas besoin de l'enrichir par des emprunts faits à celle du ruisseau"*.

Wie seine vorgänger rechnet auch P. Albert in seiner literaturgeschichte unseren autor zu den echten romantikern, und Kreyßig in seiner schon etwas veralteten „Geschichte der französischen Nationalliteratur" nennt Mérimée einen „realistischen romantiker", der in seinen jugendwerken zu den romantikern gehört habe, in seinen späteren novellen aber allmählich zum realismus übergegangen sei.

---

[1]) Vgl. Comte d'Haussonville, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. Paris 1885. S. 190.

In scharfen gegensatz zu der obigen kritik von Brandes und d'Haussonville stellt sich dann aber Faguet, der in seinen „Etudės littéraires"[1]) jedes subjektive element bei Mérimée leugnet und ihn als einen *pessimiste froid et impassible, qui est presque incapable de passion et d'émotion* bezeichnet. Als erster unter den literarhistorikern zählt er ihn von anfang an zu den realisten, indem er seine schaffensweise mit der künstlerischen objektivität Flauberts vergleicht. So kommt er schließlich zu dem urteil: *„Cet homme aime infiniment l'exotique et le merveilleux; il ne semble presque jamais regarder autour de lui, comme font les réalistes; et toutes les fois qu'on parle d'art réaliste, on ne peut guère s'empêcher de songer à lui".* Auch in seiner späteren literaturgeschichte[2]) steht er noch auf demselben standpunkt, wenn er Mérimée hier als *anti-romantique par excellence* bezeichnet.

In dieser ansicht begegnet er sich mit G. Pellissier,[3]) der Mérimée gleichfalls für einen streng objektiv schildernden realisten hält. So sagt er von ihm: *„Mérimée aime la réalité âpre et crue et, en un temps de lyrisme exubérant, il reste toujours absent de son œuvre."*

Eine ganz neue, noch weniger haltbare behauptung stellt Larroumet in seinen „Etudes"[4]) auf, wenn er Mérimée nacheinander oder gar gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker nennt. Doch selbst diese meinung findet bald anhänger in der kritik. Ihr folgt Mérimées bester biograph A. Filon, der unseren autor anfänglich[5]) nur einen *classique réaliste* nennt. Doch später, in seiner biographie,[6]) vertritt er völlig Larroumets ansicht, die er nur noch durch die bemerkung ergänzt, daß Mérimée in den letzten jahren seines lebens sich wieder völlig zum klassizismus bekehrt habe.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle. Paris 1890, s. 329 f.

[2]) Vgl. E. Faguet, Histoire de la littérature française, bd. II, Paris 1900, s. 368.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au dix-neuvième siècle. Paris 1895. S. 247 f.

[4]) Vgl. G. Larroumet, Etudes de littérature et d'art. Paris 1893/96.

[5]) Vgl. A. Filon, Mérimée et ses amis. Paris 1894.

[6]) Vgl. A. Filon, Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898. S. 154 f.

Der nächste bedeutende kritiker unseres autors ist F. Brunetière.[1]) Er glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner literarischen laufbahn, und auch dann nur scheinbar, zu den romantikern gehört habe, und zwar nur *pour les discréditer*. Nur in einigen äußerlichen zügen, wie in der *recherche de la couleur locale* und der *glorification de l'énergie*, sei er ihnen gefolgt, innerlich sei er stets ein echter realist gewesen, wie man aus der objektiven art seiner darstellung, seinen wissenschaftlichen neigungen und auch namentlich aus seinen späteren novellen deutlich ersehen könne.

In sehr gründlicher, wenn auch nicht ganz einwandfreier weise hat dann G. Pellissier in der von Petit de Julleville herausgegebenen französischen literaturgeschichte[2]) diese frage untersucht. Er stellt sich von vornherein auf den standpunkt Faguets, indem er etwas einseitig die objektivität, die vorliebe für die nackte tatsache und den nüchternen stil Mérimées hervorhebt und ihn dann kurzerhand zu den realistischen romanschriftstellern rechnet. *„Mérimée est un réaliste, mais au sens classique. Il est un ‚matter of fact man', qui se sépare du romantisme, ou plutôt s'y oppose"*, sagt er von ihm. Ja selbst Mérimées vorliebe für die lokalfarbe beweist nach ihm nichts für den romantischen charakter unseres autors: *„Ne disons même pas qu'il se rapproche des romantiques par la recherche de la couleur locale. C'est chez lui curiosité d'artiste, tout simplement! Réaliste dans l'exotisme, il l'est jusque dans le merveilleux."* Wie aus obigem hervorgeht, ist Pellissier trotz seiner eingehenden kritik von einem etwas einseitigen gesichtspunkte ausgegangen und daher nicht immer frei von widersprüchen geblieben.

Andere französische kritiker hingegen haben es überhaupt unterlassen, Mérimée zu irgendeiner schule zu zählen. So behauptet Cassagne in der vorrede zu seiner doktoratsthese[3]) einfach: *„Il n'a fait partie d'aucun groupe."* Jedoch weist er ihn als einen hauptvertreter der *théorie de l'art pour l'art*

---

[1]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898. S. 438 ff.

[2]) Hist. d. l. lang. et litt. fr. VII, 450—53.

[3]) Vgl. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France ... Paris 1906, thèse de doctorat.

nach, die ja auch mehr oder minder deutlich im programm der romantischen schule zu erkennen ist.

Zu den neueren deutschen literarhistorikern, die sich mit der frage der klassifizierung Mérimées befaßt haben, sind namentlich Birch-Hirschfeld, Schultz-Gora und Küchler zu rechnen. Unter ihnen ist Birch-Hirschfeld[1]) der einzige, der Mérimée „trotz seiner klaren und ruhigen sprache und trotz völlig objektiver darstellung" wieder als reinen romantiker gelten läßt. Schultz-Gora[2]) hingegen glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner dichterlaufbahn und nur in seinen stoffen und charakteren überwiegend romantiker sei. Seine darstellung sei jedoch stets objektiv und echt realistisch, und in seinem nüchternen, klaren stile zeige er sich uns selbst als klassiker. Im gegensatz zu beiden lehnt Küchler,[3]) gestützt auf Faguet und Pellissier, die beurteilung Mérimées als romantikers glatt ab. Er äußert sich in einem neueren zeitschriftartikel[4]) über ihn: „Mérimée habe ich nie für einen romantiker gehalten. Die romantik ist nicht ohne einfluß auf ihn gewesen. Er hat ihr einige konzessionen äußerlicher art gemacht, aber er ist innerlich von ihr unberührt geblieben." Zu diesem etwas schroffen urteil bedurfte es meiner meinung nach einer etwas tieferen und eingehenderen begründung, zumal es gerade bei einem so verschlossenen charakter wie Mérimée sehr schwierig ist festzustellen, ob er von einer herrschenden literaturrichtung beeinflußt wurde oder nicht.

Schließlich sind noch die neuesten kritiker unseres autors anzuführen. Hierher gehört vor allem Lanson,[5]) dessen urteil über Mérimée als eins der besten bezeichnet werden muß. Mit d'Haussonville ist er der einzige unter den literarhistorikern, der auf das leise subjektive element in den werken unseres autors hinweist. Er sagt: *„Mérimée a peut-être plus de sensibilité qu'il n'en montre, il est capable d'affection . . ."*

---

[1]) Vgl. Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. Leipz. u. Wien 1900. S. 655.

[2]) Vgl. Schultz-Goras Einleitung zu den Ausgewählten Novellen von Pr Mérimée, in der sammlung Romanische Meistererzähler, bd. VIII.

[3]) Vgl. Walter Küchler, Französische Romantik, Heidelberg 1908.

[4]) Vgl. W. Küchler, Z. f. S. L., bd. XXXVI, s. 122 f.

[5]) Vgl. G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris 1909. S. 1011 f.

Doch mißt er diesem subjektiven zuge keine übertriebene bedeutung bei. Vielmehr würdigt er die sonstige objektivität Mérimées wie seinen klaren, präzisen stil, er nennt ihn in dieser hinsicht selbt einen *réaliste classique*, doch in der betrachtung seines gesamtwerkes und seiner literarischen stellung kommt er endlich zu dem wichtigen schlusse: *„Mérimée appartient à la grande période romantique; son œuvre relève de la théorie de l'art pour l'art."*

Seit Lanson hat sich noch Polikowsky in seiner Berner doktoratsthese [1]) besonders mit unserem autor und seinen werken beschäftigt. Nach sehr eingehender untersuchung kommt er schließlich zu einem resultat, das von dem früheren urteil Larroumets und Filons nur sehr unbedeutend abweicht. Er faßt die hauptergebnisse seiner forschungen ungefähr in folgenden worten zusammen: *„Romantique avant le manifeste de ‚Cromwell', réaliste avant la ‚Comédie humaine', Mérimée fut aussi naturaliste avant les ‚Rougon Macquart' ... Ainsi, il a été, et dès le début de sa carrière littéraire jusqu'a la fin, tout à la fois romantique, classique, réaliste, naturaliste et plus que tout autre chose artiste consommé."* Doch er geht selbst noch weiter, denn er sagt zum schluß: *„Mais il serait encore plus juste de dire qu'il ne relève d'aucune école, étant en littérature ce que son ami Victor Cousin fut en philosophie: éclectique — mais éclectique indépendant et parfaitement original."* Schon beim flüchtigen überblicken dieser kritik stoßen wir auf große widersprüche. Denn wie kann ein dichter, der *indiscutablement classique* ist, gleichzeitig romantiker, realist, ja naturalist sein? Wie kann man ferner von ihm als von einem *éclectique indépendant et parfaitement original* reden? Vielleicht meint Polikowsky hier das richtige, denn ein autor kann sehr wohl unter anderer einfluß stehen und dennoch das von ihnen entlehnte durchaus original verarbeiten, doch dann wird man ihn wiederum nicht mehr einen eklektiker nennen dürfen. Auch sonst lassen sich vielfach ungenauigkeiten und widersprüche in den urteilen Polikowskys nachweisen. So leugnet auch er wie Faguet jegliches subjektive element in der

---

[1]) Vgl. J. Polikowsky, Prosper Mérimée, Le caractère et l'œuvre littéraire. Berne 1910, thèse de doctorat. S. 57 f.

schaffensweise unseres autors. Ferner bezeichnet er an einer stelle „Colomba" als *l'œuvre la plus rigoureusement classique de Mérimée,* um bald darauf diese novelle als ein unübertreffliches muster romantischer lokalfarbe hinzustellen, u. a. m. Gerade diese häufigen widersprüche in der letzten großen arbeit über unseren autor müssen zu einer abermaligen untersuchung seiner werke herausfordern.

Zum schluß möchte ich noch das urteil F. Strowskis in seiner erst kürzlich erschienenen „Französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts" [1]) beifügen. Auch er nimmt einen langsamen entwicklungsgang Mérimées vom anfänglichen romantiker zum realisten und klassiker an und stellt sich damit auf die seite Filons, Schultz-Goras u. a. Doch rechnet er ihn mit seinem freunde Stendhal zusammen noch zu den romantischen schriftstellern der übergangsperiode, wenn er auch die eigentlichen romantischen elemente in den werken unseres autors noch viel zu wenig erkannt und berücksichtigt hat. Er schließt seine kritik mit den worten: *„Mérimée est classique par son style qui fuit les images éclatantes et les néologismes; il est romantique par la vérité, la vie et l'intensité des passions; il est réaliste enfin par le souci du détail et le soin des petits faits vrais et il est toujours merveilleusement clair, animé et élégant. Ainsi il nous a mené de la fièvre de 1830 au positivisme de 1860."*

Überblicken wir nun die lange reihe der namhaften kritiker unseres autors, so erkennen wir zunächst nur ein buntes gemisch von verschiedenartigen und oft ganz entgegengesetzten ansichten. Doch wenn wir von der stilfrage, die doch erst in zweiter linie in betracht kommt, vorläufig noch absehen, so gliedern sich die literarhistoriker mit wenigen ausnahmen bald in drei große gruppen. Die einen halten Mérimée in der hauptsache für einen echten romantiker, sie stützen sich vor allem auf den inhalt seiner werke. Die anderen dagegen beurteilen ihn mehr als realisten, indem sie sich namentlich auf die objektive art seiner darstellung berufen. Die dritten schließlich sehen nur in seinen jugend-

---

[1]) Vgl. F. Strowski, Tableau de littérature française au dix-neuvième siècle. Paris 1912. S. 220 ff.



werken den romantiker und glauben, daß er später in seinen novellen gänzlich zum realismus übergegangen sei. Die meisten kritiker geben also für den beginn seiner literarischen laufbahn seinen echt romantischen charakter ohne weiteres zu, nur wenige wie Faguet, Pellissier und Küchler leugnen auch hier schon die romantische veranlagung unseres autors.

Betrachten wir die urteile der literarhistoriker in chronologischer reihenfolge, so finden wir, daß Mérimée der kritik im anfange durchweg als romantiker galt. Der hauptvertreter dieser richtung ist neben d'Haussonville, P. Albert u. a. namentlich G. Brandes. Doch bald entfernte man sich mehr und mehr von dieser ansicht, und neuerdings sind die kritiker, abgesehen von Birch-Hirschfeld und Lanson, fast alle auf dem standpunkte angelangt, Mérimée zu den realistischen autoren zu rechnen. Auch die alte ansicht Larroumets und Filons, die in Mérimée nacheinander oder selbst gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker erkennen wollten, hat in Polikowsky einen neuen verfechter gefunden. Infolgedessen ist in der neueren kritik Mérimées bild als romantiker ziemlich verblaßt, man ist mit einigen dürftigen worten über die deutlichen romantischen elemente in seinen werken hinweggegangen und hat oft etwas einseitig den hauptnachdruck auf mehr äußerliche merkmale seines schaffens gelegt. Über der untersuchung der form und darstellungsweise hat man den inhalt selbst vernachlässigt oder sich doch den richtigen blick dafür trüben lassen. So konnte es kommen, daß einige kritiker nicht einmal die so häufig bei Mérimée auftretende lokalfarbe als romantisches element anerkennen wollten. Während man sich im allgemeinen darüber einig war, Mérimées dramatische und lyrische jugendwerke als romantisch anzusehen, nahm man sich nicht die mühe, auch seinen roman und seine novellen auf romantische elemente hin zu durchforschen. Man erkannte wohl zunächst in den exotischen novellen schon rein äußerlich einige romantische motive, da aber der autor später oft einheimische und moderne stoffe behandelte, da er in seiner darstellung stets streng objektiv zu sein schien und einen nüchternen, klaren stil schrieb, rechnete man ihn bald ohne weiteres zu den realisten.

Aus allen den oben angeführten gründen dürfte wohl eine abermalige behandlung des schwierigen problems der literarischen stellung Mérimées von wichtigkeit erscheinen. Daher soll es der zweck vorliegender arbeit sein, vor allem Mérimées hauptwerk, seinen roman und seine novellen, auf ihre romantischen elemente hin zu untersuchen und somit vielleicht einen neuen gesichtspunkt für die kritische beurteilung unseres autors zu erhalten. Ehe wir jedoch in dieses hauptthema unserer betrachtung eintreten, müssen wir uns vorerst über begriff und wesen der französischen romantik selbst klarheit verschaffen, um so einen festen maßstab für unsere forschungen zu gewinnen.

I. Kapitel.

Das Wesen der französischen Romantik.

Worin besteht das wesen der französischen romantik? Auch über dieses problem herrscht bis heute noch nicht völlige klarheit. Die zahlreichen definitionen der einzelnen kritiker weichen auch in diesem punkte oft noch scharf voneinander ab. Meistens hat man den begriff der romantik zu enge gefaßt, indem man nur das werk eines bestimmten romantikers betrachtete und danach dann die ganze richtung beurteilte.

Im folgenden will ich zunächst die verschiedenen definitionen der französischen romantik auf ihre richtigkeit hin kurz prüfen und erst dann zur betrachtung der eigentlichen romantischen theorie und dichtung übergehen.

1. Die bisherigen Definitionen.

Schon die romantiker selbst haben je nach ihrer eigenart die von ihnen vertretene neue richtung zu erklären versucht. Jedoch ist ihr urteil noch nicht so ernst zu nehmen, da sie sich selbst meistens noch in der entwicklung befanden und den geist dieser ganzen bewegung noch nicht objektiv zu erfassen vermochten. Immerhin ist auch ihre eigene subjektive meinung oft recht interessant und enthält vielfach schon einen teil der wahrheit. So hatte schon die große vorläuferin der französischen romantik, Madame de Staël, teilweise recht, wenn sie nach dem vorbilde der gebrüder Schlegel in Deutschland den romantismus im gegensatz zum klassizismus als *imitation des mœurs chevaleresques et du moyen âge*

chrétien[1]) bezeichnete. Auch Stendhal hatte nicht ganz unrecht, als er schon 1824 schrieb: *„Le ‚romanticisme' est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes ou de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible"*.[2]) Allerdings verstrickt er sich weiterhin in grobe irrtümer, wenn er u. a. auch in Racine einen *romantique en son temps* erkennen will. Endlich enthält Victor Hugos definition in seiner „Préface" zum „Cromwell" einzelne richtige züge, denn er sieht das wesen der romantik in der *fusion des genres*, der *harmonie du sublime avec le grotesque* und in der *recherche du caractéristique.* Einige jahre später stellt er eine noch allgemeinere definition der romantik auf, indem er sie einfach als *le libéralisme en littérature*[3]) bezeichnet. Auch Vigny, Musset und namentlich Sainte-Beuve äußern sich schon teilweise ganz zutreffend über die französische romantik, doch fehlt ihnen allen noch der blick für den allgemeinen grundzug der neuen geistesbewegung.

Als erster kritiker außerhalb der romantischen schule selbst hat sich schon 1833 V. A. Huber[4]) mit obiger frage beschäftigt. Er führt zunächst das wort „romantik" auf seine etymologische und geschichtliche bedeutung zurück und definiert es danach als eine „modifikation des römischen elements". Schon damals weist er richtig nach, daß „romantisch" und „mittelalterlich" eigentlich ein und dasselbe sei, schon damals stellt er den großen anteil des deutsch-englischen und römisch-christlichen elements an der französischen romantik fest, die sich dadurch scharf vom klassizismus mit seiner verherrlichung des römisch-griechischen altertums unterscheide. Doch einen besonders markanten zug der französischen romantik hat er noch nicht erkannt oder damals noch nicht so deutlich erkennen können, nämlich die unbedingte

---

[1]) Vgl. Madame de Staël, De l'Allemagne, II, kap. 2, 1810.

[2]) Vgl. Stendhal, Racine et Shakespeare, 1824.

[3]) Vgl. V. Hugo, Lettre aux éditeurs des poésies de M. Dovalle, citée dans la Préface d'Hernani.

[4]) Vgl. V. A. Huber, Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833. S. 3 ff.

herrschaft des gefühls, den triumph des individualismus in dieser neuen literarischen strömung gegenüber der verstandesliteratur des 17. und 18. jahrhunderts.

Auf diesen zeitgenossen der romantiker folgt nun bald eine lange reihe bedeutender kritiker, die wie Taine, Hennequin, Paul Albert, Brandes u. a. das wesen der französischen romantik zu ergründen suchten. Um aber nicht allzusehr in die breite zu gehen, möchte ich mich gleich den neueren und neuesten literarhistorikern und ihrem urteil über die romantik zuwenden.

Hier verdient vor allem die ansicht F. Brunetières beachtet zu werden. Er nennt die romantik zunächst nur *le contraire du classicisme.* Nach eingehender untersuchung kommt er dann zu dem schlusse, daß der begriff der romantik in der hauptsache als *individualisme* oder *lyrisme* zu definieren sei. Er sagt hierzu: *„Avec le romantisme, c'est le lyrisme qui pénètre toute la littérature française ... Mais avec le lyrisme c'est l'individualisme; et tout le reste — proscription des anciens, imitation des littératures étrangères, couleur locale, rénovation de la langue et de la métrique, violation des règles, mélange des genres — n'a été pour le romantisme que des moyens ou des prétextes dont l'objet ou la fin était d'émanciper l'individu."* [1]) Auch in seiner späteren literaturgeschichte [2]) sieht er das hauptkennzeichen der romantik in dem *triomphe de l'individualisme*, in der *émancipation entière et absolue du „moi"*. Mit diesem vortrefflichen urteil hat Brunetière schon im großen und ganzen das richtige erkannt, jedenfalls hat ihn keiner der neueren kritiker hierin zu übertreffen vermocht. Nur in einem punkte geht Brunetière vielleicht etwas zu weit, wenn er der romantik jegliche fähigkeit *de rendre exactement la vie ou la nature* [3]) abspricht. Er verkennt damit den stark realistischen zug, der der französischen romantik im gegensatz zum klassizismus und pseudoklassizismus innewohnt und

---

[1]) Vgl. F. Brunetière, L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris (Hach.) 1895. I, S. 177 ff.

[2]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris (Delagrave) 1898. S. 421.

[3]) Vgl. F. Brunetière, Etudes critiques, bd. VIII, s. 91.

der in der romantischen schule nur noch nicht gänzlich zum durchbruch kommen kann.

Ähnlich wie Brunetière, doch ohne dessen gründlichkeit, urteilt auch Faguet, der die romantik kurz *une littérature d'inspiration toute subjective, une littérature d'imagination et de sentiment*[1]) nennt. Wenn er jedoch an einer anderen stelle die romantik als *l'horreur de la réalité*[2]) definiert, verfällt er in denselben irrtum wie sein zeitgenosse Brunetière. Auch G. Pellissier weist etwas allgemein auf die *renaissance du spiritualisme*[3]) als einen hauptzug der romantik hin und stellt sich in gegensatz zu den früheren anschauungen, die in der romantik nur die verneinung des klassizismus und die befreiung vom zwange der regeln, oder nur das eindringen des deutsch-englischen elements in die französische literatur zu sehen glaubten. A. David-Sauvageot in der von Petit de Julleville herausgegebenen literaturgeschichte untersucht aufs genaueste die einzelnen grundelemente der französischen romantik, betont dabei besonders den scharfen gegensatz zur klassizistischen literatur, unterläßt es aber, uns eine allgemeine definition des begriffes „romantisch" zu geben. Auch Birch-Hirschfeld vermeidet eine bündige erklärung und drückt sich nach zusammenstellung der früheren definitionen nur sehr vorsichtig über diese schwierige frage aus.

Eine vortreffliche definition schickt hingegen Lanson seiner betrachtung der romantik voraus.[4]) Er stellt sich völlig auf die seite Brunetières, indem er wie dieser den lyrismus als den hauptzug der romantik ansieht: *„Le romantisme est une littérature où domine le lyrisme."* Doch weist er auch auf die anderen merkmale der romantik, wie opposition gegen die klassiker und ihre regeln, neigung zu mittelalter und fremde, erneuerung der sprache und metrik, gebührend hin.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890. Vorrede, s. 7.

[2]) Vgl. E. Faguet, Gustave Flaubert, in der sammlung Les grands écrivains français. S. 28.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895. S. 81 ff.

[4]) G. Lanson, Hist. d. la litt. fr. S. 930 ff.

Sehr gründlich hat unter den neueren kritikern dann auch Schneegans[1]) unser thema behandelt. Nur legt er etwas einseitig dem mittelalterlichen zuge in der romantik zu große bedeutung bei. Er stellt ihn selbst über den romantischen lyrismus und erwähnt erst an dritter stelle die übrigen kennzeichen der romantik, zu denen er namentlich den demokratischen und religiösen zug, den exotismus, die revolution gegen den klassizismus und die reform der metrik rechnet. Auch auf die vorliebe der romantiker für das malerische, die bald in äußerlichkeitsdienst und effekthascherei, besonders im romantischen drama, ausartet, lenkt er schon unser augenmerk.

Im gegensatz zu ihm bezeichnet Küchler[2]) wieder den lyrismus als den hauptzug der romantik. Er definiert, ähnlich wie schon Brunetière: „Romantik bedeutet herrschaft des gefühls.“ Doch wie Schneegans den mittelalterlichen zug, betont er etwas übertrieben das lyrische element und vernachlässigt darüber die anderen wichtigen bestandteile der französischen romantik. Mittelalterlicher zug, exotismus, lokalfarbe, antithese, reform der sprache und metrik usw. werden in seinen ausführungen nur beiläufig oder selbst gar nicht erwähnt. Aus diesem grunde verfällt er auch schließlich in den fehler, das gebiet der französischen romantik zu eng abzugrenzen und zu wenig in den rahmen derselben hineinzuziehen.

Seinen ansichten ist bald darauf Olaf Homén in einer rezension im „Literaturblatt“[3]) scharf entgegengetreten. Er tadelt Küchlers definition der romantik ebenso wie das zerrissenheitsdogma und die annahme Rousseaus als schöpfers der romantik und nennt Küchlers ausführungen einseitig und oberflächlich. Nach Homén sind die ersten anfänge des romantismus schon weit früher, etwa in die zeit des jansenismus und quietismus, zu setzen und schon ganz deutlich beim abbé Prévost zu erkennen, und ebenso läßt er im gegensatz

---

[1]) Vgl. H. Schneegans, Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. (Deutsche Rundschau, jahrg. 26, bd. 104, 1900.)

[2]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Heidelberg 1908. S. 104.

[3]) Vgl. Olaf Homén, Rezension von Küchlers Französischer Romantik im Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol., nr. 3 u. 4 (31. jg., 1910) sp. 106 ff.

zu Küchler die romantische periode bis in die zeit des positivismus, ja bis in die gegenwart hinein, dauern. So kommt er zu der etwas sehr allgemeinen definition: „Romantik heißt jenes ringen um eine weltanschauung, das nach dem untergang der christlichen (in diesem falle: katholisch-klassischen) weltanschauung einsetzt.“ Aus obigen ausführungen ist deutlich zu ersehen, daß Homén in seiner polemik gegen Küchler zu weit geht und daß er gerade in den entgegengesetzten fehler verfällt, zuviel in den begriff der romantik hineinzulegen und ihren rahmen viel zu weit zu spannen. Wie sehr Homén sich irrt, geht u. a. auch aus seinem urteil über Mérimée hervor, den er für streng objektiv hält und gerade deswegen zum echten romantiker stempeln will! Er sagt von ihm: „Romantisch ist jene kunst des Mérimée, die man mit einem wort des dichters eine ‚zugeknöpfte‘ nennen könnte und die ein hauptmerkmal besitzt eben in dem ängstlichen vermeiden von allem, was als persönliche gefühlsäußerung aufgefaßt werden könnte.“ Wenn er ferner Taine wegen seiner lokalfarbentheorie zu den romantikern rechnet und von einer romantik spricht, „die dem geiste des positivismus zwar ihr opfer darbringe, aber damit nicht aufhöre“, so entdecken wir hier widersprüche über widersprüche und müssen Küchler recht geben, wenn er in seiner entgegnung[1]) auf die übertreibungen Homéns hinweist und dessen definition als „vage und verwässert“ bezeichnet.

Schließlich sei hier noch auf das erst jüngst erschienene, geistreiche werk „Le Réalisme du Romantisme“[2]) des schon mehrfach erwähnten kritikers G. Pellissier verwiesen, das noch häufiger im rahmen dieser arbeit heranzuziehen ist. Pellissier hat die ideen des Dänen G. Brandes weiter ausgebaut. Denn er lenkt bei der definition der romantik unseren blick vor allem auf das starke realistische element, das in der romantischen theorie und dichtung gegenüber der französischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts enthalten ist. Zunächst untersucht er auf das genaueste den französischen

---

[1]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Eine Entgegnung. (Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910.) S. 116 ff.

[2]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. Paris (Hach.) 1912.

klassizismus und pseudoklassizismus und weist den gänzlich unrealistischen charakter dieser literarischen strömungen nach. Auf s. 15 f. seines werkes entwickelt er uns sein programm: *„Nous montrerons d'abord que le classicisme n'a véritablement rien de réaliste, et ensuite que, partout où le romantisme s'y oppose, il s'y oppose en vertu de son réalisme."* Diesen wichtigen gedanken führt er dann sehr gründlich durch, er entdeckt in der theorie, in der sprache und dem verse der romantiker zahlreiche realistische züge und sucht durch viele beispiele aus den einzelnen dichtgattungen der romantiker die wahrheit seiner behauptungen zu erweisen. Auf s. 78 seines werkes kennzeichnet er den scharfen gegensatz zwischen klassizismus und romantik in folgenden treffenden worten: *„Quand on définit le romantisme comme exclusivement lyrique, on néglige un de ses caractères essentiels. Si nous disions que son rôle fut de substituer le particulier au général, le caractéristique au beau, cette définition marquerait ce qu'il a de réaliste, et ne l'opposerait pas moins au rationalisme classique."* Endlich betrachtet er auch noch kurz das verhältnis des romantismus zum nachfolgenden realismus und naturalismus, und beschließt sein werk mit den worten: *„Après avoir comparé le Romantisme avec l'école qui le précéda et celle qui le remplaça, peut-être sommes-nous en droit de conclure que, s'opposant au classicisme comme réaliste et naturaliste, il implique déjà et renferme tous les éléments du Réalisme et du Naturalisme"* (s. 313). Wenn Pellissier in seinen ausführungen auch vielleicht dem realistischen element in der romantik einen etwas zu breiten raum gewährt, wenn er auch das unwahrscheinliche und widerspruchsvolle in den werken der romantiker oft etwas stark vernachlässigt, so gebührt ihm doch das große verdienst, zuerst nachdrücklicher als bisher auf den starken realistischen und naturalistischen zug in der romantischen dichtung aufmerksam gemacht zu haben.

Wie bei der beurteilung Mérimées stoßen wir also auch bei der definition der romantik selbst auf die verschiedenartigsten ansichten der kritiker. Selbst die besten erklärungen, wie die Brunetières und Lansons, sind noch nicht ausreichend und umfassend genug, um uns ein vollkommen klares bild



von dem wesen der französischen romantik zu geben. Aus den mannigfachen definitionen der kritiker lassen sich nun folgende schlüsse ziehen: Die bezeichnung „romantik“ für diese epoche der französischen literaturgeschichte ist eine ganz willkürliche und zufällige. Sie ist durch Madame de Staël von den gebrüdern Schlegel übernommen und nur teilweise zutreffend einer neuen geistesbewegung in Frankreich beigelegt, deren hauptwesen sich zunächst in einer opposition gegen den klassizismus und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts aussprach. Mithin ist das wort „romantik“ nur ein zum teil berechtigter historischer begriff, nur eine „etikette“, ein unbestimmter, vager ausdruck für die neue literarische strömung in Frankreich. Der inhalt dieses dunklen begriffes ist deshalb besonders eingehend zu untersuchen. Gleich hier sei nun hervorgehoben, daß eine bündige und ausreichende definition des wesens der französischen romantik äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Daher können uns auch alle erklärungen der kritiker nicht völlig befriedigen. Nur auf umwegen kann man hier zum ziele gelangen. Das hauptmerkmal der romantik, das eindringen des lyrismus und subjektivismus in die französische literatur, haben wohl alle kritiker richtig erkannt. Doch damit ist das wesen der romantik noch lange nicht erschöpft, denn bei der betrachtung der anderen wichtigen kennzeichen ist zunächst noch das fremde element, der exotismus in ort und zeit, in der französischen romantik zu erwähnen. Hieraus erklärt sich vor allem die vorliebe der romantiker für das glänzende, malerische mittelalter, für fremde länder und sitten, für das farbenprächtige, äußerliche und dekorative, für die „couleur locale“. Schon dieses bedeutende moment in der französischen romantik ist von manchen kritikern unberücksichtigt gelassen worden. Noch mehr wurde aber von fast allen ein dritter wesentlicher zug der romantik vernachlässigt, nämlich die neigung zum unwahrscheinlichen, wirren und unbestimmten, ja zum widersinnigen und gegensätzlichen, zum widerspruch. Dieses antithetische element, das schon in V. Hugos „Préface“ eine bedeutende rolle spielt, bildet ein ganz spezifisches kennzeichen der romantik. Es ist nur in ihr möglich und trennt die romantik einerseits scharf vom klassizismus und andererseits auch vom späteren

realismus und naturalismus. Also auch in dieser hinsicht ist mithin Homéns behauptung zu widerlegen, der die romantik noch weit in die zeit des realismus hineinragen lassen will. Denn unwahrscheinlichkeit und realismus sind eben zwei unvereinbare begriffe. Mit diesem antithetischen zuge hängt in der romantik ferner das melodramatische element zusammen. Das seltsame und sonderbare, das groteske und romaneske, die abenteuerliche technik, die sich in der darstellung des unheimlichen, fantastischen und aufregenden gefällt, spielt nun bald bei den romantikern eine große rolle.

In diesen drei hauptmotiven, dem lyrismus und subjektivismus, dem exotismus in ort und zeit, der neigung zur antithese mit dem sich daraus ergebenden melodramatischen element, sehen wir die wichtigsten merkmale der französischen romantik vereinigt. In ihnen allen spricht sich eine scharfe opposition gegen den klassizismus und den pseudoklassizismus mit ihrem regelnzwang aus. Doch noch ein vierter wesentlicher zug, der allerdings schon teilweise aus der romantischen lokalfarbentheorie hervorgeht, kennzeichnet die romantik gegenüber der literatur der beiden vorhergehenden jahrhunderte, das ist ein stark realistischer und naturalistischer einschlag, der sich oft ganz deutlich bei vielen romantikern verfolgen läßt. Allerdings gehen manche von ihnen bald wieder über die romantische theorie der *nature et vérité* hinaus und verfallen, wie wir oben gesehen haben, in eine neigung zum unwahrscheinlichen und selbst zum widersinnigen. Der hang zum natürlichen, wirklichen und konkreten, der den romantikern von anfang an innewohnte und der sie ebenfalls in scharfen gegensatz zu der abstrakten klassizistischen und rationalistischen schule stellte, konnte noch nicht so schnell zum durchbruch kommen, und erst der folgenden generation blieb es vorbehalten, diese theorie in ihren werken völlig zur ausführung zu bringen.

Neben diesen hauptzügen der romantik spielen kleinere kennzeichen, wie reform der sprache und metrik, bilderreicher stil usw., nur eine untergeordnete rolle, teilweise lassen sie sich auch aus obigen hauptmotiven selbst erklären. Da nun aber lyrismus, fremde motive, melodramatische und auch realistisch-naturalistische elemente einzeln schon früher in



der französischen literatur aufgetreten sind, so ist wohl das eigentliche wesen der romantik in der engen verbindung aller dieser züge unter vorherrschaft der persönlichen, stets antiklassizistisch gerichteten stimmung des autors zu suchen, die wir bei jedem romantiker mehr oder minder stark vertreten finden. Auch diese kurze erklärung des wesens der französischen romantik kann keinen anspruch auf vollständigkeit erheben, doch würde eine eingehendere untersuchung dieser schwierigen frage viel zu weit führen, und daher glaube ich, mich im rahmen dieser arbeit auf die oben gegebene definition beschränken zu dürfen.

2. Die romantische Theorie.

Als V. Hugo 1827 seine „Préface“ [1]) zum „Cromwell“ schrieb, hatte er noch keine feste, zielbewußte dichterschule, noch keine bedeutenderen romantischen werke vor sich wie Boileau, der seine kunstlehre einfach aus den schon vorhandenen klassikern und ihren werken abstrahierte. Er stellte vielmehr ein ganz neues programm auf, das erst in der praxis seine probe bestehen mußte. Daher erklären sich auch die vielen irrtümer und übertreibungen V. Hugos, die durch die spätere romantische dichtung erst teilweise beseitigt und gemildert werden mußten. Seine ansichten in der „Préface“ machen mithin das eigentliche wesen der romantik, oder auch nur des romantischen dramas, nicht aus, denn was er dort fordert, ist oft etwas unmögliches. Schon in seinem „Cromwell“ selbst, der als praktisches muster und schulbeispiel für seine anschauungen dienen sollte, vermochte er seine eigenen forderungen für das romantische drama nicht einzuhalten.

Die lieblingsidee V. Hugos, die die ganze „Préface“ durchzieht, ist die herrschaft des „grotesken“ in der modernen literatur. Aus der natürlichen verbindung des „schönen“ mit dem „häßlichen“, des „erhabenen“ mit dem „grotesken“, wie wir sie im leben wirklich vorfinden, sei das moderne drama entstanden. Auf diesen dualismus der menschlichen natur, der in der lehre des christentums wurzele, habe der romantische dichter stets zu achten. Mit dieser theorie begründet also

[1]) Vgl. M. Souriau, La Préface de Cromwell. Paris 1897.

V. Hugo schon die herrschaft der „antithese" in der romantischen dichtung. Im zweiten teile seiner abhandlung wendet er sich scharf gegen die klassizistische und nachklassizistische literatur und die von ihr fälschlich nach dem vorbilde der alten aufgestellten regel von den drei einheiten. Nur die einheit der handlung, die er „einheit des interesses" nennt, erkennt er als berechtigt an, die einheit des ortes und der zeit dagegen verwirft er als „unsinnige und unnatürliche schikanen des genies". So kommt er zu seinem zweiten großen grundsatz: *„Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature."* Doch versteht er unter dieser forderung nach natur und wahrheit nicht eine bloße kopie der natur, nicht eine *vérité absolue*, sondern die *vérité de l'art*, die oft himmelweit verschieden sei von der wirklichkeit des lebens. Aus diesem grundsatz heraus stellt er dann seine lokalfarbentheorie auf, die auch später in der romantischen dichtung eine große rolle spielt. Auch hier, wie fast überall, stoßen wir auf seinen scharfen protest gegen das klassische drama, wenn er an stelle der von den klassikern geforderten *recherche du beau* die *recherche du caractéristique* setzt und eine *fusion des genres* anstatt der bisherigen scharfen trennung der einzelnen dichtgattungen verlangt. Selbst der schluß seiner „Préface" klingt in eine heftige polemik gegen die herrschaft der klassiker in der französischen literatur aus, denn er gibt hier die grundzüge einer reform der metrik und sprache an und sucht sich auf jede weise von dem zwange klassischer regeln und formeln zu befreien.

Übersehen wir nun diese kurze zusammenfassung der hauptgedanken V. Hugos in seiner „Préface", so erkennen wir sofort, daß der autor hier kein eigentliches system der romantik begründet hat. Vielmehr hat er namentlich in der zweiten hälfte seiner abhandlung den hauptnachdruck auf die verwerfung klassischer formen gelegt. Diese bei V. Hugo stets wiederkehrende strikte ablehnung der klassiker muß uns zu einem vergleich der klassischen theorie mit der romantischen führen. Wir werden hier bald sehen, daß V. Hugo für den romantismus eigentlich nur das wiederholt hat, was schon Boileau im 17. jahrhundert für das klassische theater

gefordert hatte. Namentlich im dritten gesange seines „Art poétique“ v. 103 ff. stellt Boileau mehrere grundsätze auf, denen die ideen V. Hugos in seiner „Préface“ stark ähneln, ja oft fast wörtlich gleichen. So sagt Boileau dort zunächst:

> „Des héros des romans fuyez les petitesses:
> Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
> A ces petits défauts marqués dans sa peinture
> L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.“

Er lehnt also die schilderung von idealfiguren ab und verlangt schon damals, als der wirklichkeit entsprechend, die sogenannten „caractères mixtes“, wenn er auch noch nicht soweit geht wie V. Hugo, der in seinen hauptfiguren fast stets die übertriebene antithese „schöne seele in häßlichem körper“ oder umgekehrt zum ausdruck bringt. Weiterhin fordert Boileau:

> „Des siècles, des pays, étudiez les mœurs:
> Les climats font souvent les diverses humeurs.“

In diesen worten spricht er sich also schon fast deutlicher als V. Hugo für die lokalfarbentheorie aus. Auch die forderung nach *nature et vérité* erhebt Boileau schon im „Epître IX“ v. 86 ff.:

> „. . . La nature est vraie et d'abord on la sent.
> C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime . . .
> Chacun pris en son air est agréable en soi . . .“

oder in seinem berühmten ausspruch: *„Rien n'est beau que la vrai.“* Wir sehen mithin, daß die klassische und romantische theorie in ihren hauptzügen oft überraschend übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der klassischen und romantischen dichtung selbst: die klassiker und ihre epigonen führten diese forderungen überhaupt nicht aus, die romantiker aber führten sie meistens falsch und übertrieben aus.

Betrachten wir ferner die „Préface“ genauer, so finden wir darin schon von anfang an ein deutliches realistisches und selbst naturalistisches element, das nur noch nicht zur völligen entfaltung kommen kann. Damit hat die romantik dem späteren realismus und naturalismus schon den weg gebahnt. Mithin sind romantik und realismus auch keine eigentlichen gegensätze, der realismus ist nicht etwa eine revolution



gegen die romantische idee, sondern er ist nichts anderes als eine konsequente weiterentwicklung des romantismus. Wir stehen also vor der interessanten tatsache, daß sämtliche drei großen literarischen schulen in Frankreich, der klassizismus, die romantik und der realismus, mit ihm der naturalismus, in ihren theorien fast buchstäblich übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der verschiedenartigen auffassung und ausübung dieser theoretischen forderungen in der dichtung selbst, und aus diesem grunde erklärt sich auch der heftige kampf, den diese drei dichterschulen stets miteinander geführt haben. So darf Pellissier mit recht behaupten: *„Nos trois grandes écoles littéraires ont également prescrit d'imiter la nature; pourtant l'école romantique combattit l'école classique et l'école naturaliste combattit l'école romantique. Rien là d'étonnant. Le principe d'où elles partent toutes les trois, est un principe relatif, approximatif; chacune l'applique à sa façon.“* [1])

3. Die romantische Dichtung.

Betrachtet man die romantische dichtung in ihrer gesamtheit, so wird man bald bemerken, daß sich ihr wesen nach einer negativen und nach einer positiven seite hin zu erkennen gibt. Der negative grundzug der romantik besteht in einer gegenbewegung gegen den klassizistischen formalismus des 17. und gegen die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts, wie sich im folgenden noch genauer zeigen läßt.

A. Negative Elemente: Opposition gegen den Klassizismus und die Aufklärung.

Schon bei der besprechung der romantischen theorie haben wir gesehen, daß V. Hugo in seiner „Préface“ das hauptgewicht auf die verwerfung klassischer regeln und formeln gelegt hat. Auch in der romantischen dichtung kommt diese scharfe ablehnung des klassizistischen französischen theaters stark zur geltung. Jeder romantiker verrät in seinen werken mehr oder minder deutlich seinen haß gegen den klassizismus

[1]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. 1912. S. 304.



und gibt dieser stimmung entweder in direkten satirischen anspielungen oder in einer absichtlich vulgären und antiklassizistischen form und sprache ausdruck. In diesem punkte sind sich alle romantiker einig, während sie sonst oft stark voneinander abweichen und manchmal selbst in direktem widerspruch zueinander stehen. Nur nicht klassizistisch sein, nur kein regeln- und formelnzwang! heißt ihre gemeinsame losung, die sie mit aller kraft durch wort und tat zu vertreten suchen.

Neben dieser mehr äußerlichen gegenbewegung gegen die strenge klassische form des 17. jahrhunderts zeigt sich in der romantischen dichtung aber auch eine innere negative tendenz, die sich gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts richtet. In scharfem gegensatz zu den rationalisten und ihrer einseitigen verherrlichung des nüchternen verstandes begründen Rousseau und Chateaubriand, die beiden großen vorläufer der romantik, die herrschaft des gefühls in der französischen literatur. Auf dem von ihnen gebahnten wege schreiten die romantiker nun konsequent weiter, sie verwerfen den rationalismus Voltaires und setzen an die stelle des kühl erwägenden verstandes die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft. So läßt sich durch die ganze romantische dichtung hindurch ein deutliches negatives element verfolgen, das sich einerseits in einer opposition gegen den klassizismus und andererseits in einer ablehnung der verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ausspricht. Die romantiker gehen also nicht aus von der französischen literatur der beiden vergangenen jahrhunderte, sie begeistern sich vielmehr für die französische dichtung des 16. jahrhunderts, für Ronsard und die Plejade. Noch mehr aber stehen sie unter dem einflusse fremder literaturen, und namentlich sind es nun die großen deutschen und englischen autoren der neueren zeit, die ihnen anstatt der von den klassikern und rationalisten bewunderten antike als vorbild dienen.

B. Positive Elemente.

Nach der betrachtung der romantik in ihrem gegensatz zum klassizismus und zur aufklärung können wir uns nunmehr den eigentlichen positiven elementen zuwenden, die das



wesen der neuen literarischen bewegung in Frankreich ausmachen. Schon oben haben wir die drei hauptzüge der romantischen dichtung in der herrschaft des lyrismus, der vorliebe für das exotische in ort und zeit und in der neigung zur antithese und zum melodramatischen festgestellt. Diese drei grundelemente will ich nun zunächst einer genauen betrachtung unterziehen, dann sind die anderen romantischen motive und die charaktere kurz zu besprechen, und endlich soll ein vergleich zwischen der romantischen theorie und dichtung dieses kapitel beschließen.

a) Subjektivismus und Herrschaft des Gefühls.

Die großen vorläufer der romantik, vor allem Rousseau, der begründer des naturgefühls, und Chateaubriand, der typus des weltschmerzlers, brachten jenen tief empfindsamen zug in die französische literatur, der bald das hauptmerkmal der romantik werden sollte. Gefördert wurde das eindringen des subjektivismus noch durch die angstvolle revolutionszeit und ihre nachwirkungen, die das gefühlsleben der jungen romantiker bis zum übermaß steigerten. So ist fast jeder romantiker nicht nur in seiner lyrik, sondern auch in seinen romanen, ja selbst in seinen dramen ein mehr oder minder starker vertreter der ich-dichtung. Daher kommt es auch, daß die blüte der französischen romantik namentlich in der lyrik liegt, da diese dichtgattung für den ausdruck der persönlichen empfindung des autors besonders geeignet ist, während der roman und vor allem das theater der romantiker oft an zu stark auftretendem subjektivismus und lyrismus leidet. Mit dieser hervorkehrung des „ich“ hängt aber auch ein weiteres, bisher nur sehr wenig berücksichtigtes charakteristikum der romantik zusammen, nämlich die regellose kampfesstimmung der einzelnen romantiker, die sich nicht nur in der satire gegen den klassizismus und die aufklärung, sondern auch in ihrem haß gegen moderne, gesellschaftliche, religiöse und politische zustände zu erkennen gibt. Infolge ihrer bewunderung für das fremde, für das malerische mittelalter sehen die romantiker voller verachtung auf die schale, farblose gegenwart herab. Sie verspotten den spießbürger und die scheinheilige moderne gesellschaft, sie bäumen sich selbst gegen staatliche ordnung

und gesetze auf. Ihr ideal ist die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft, die sich um zwang und konvention nicht kümmert. In diesem mehr oder minder starken betonen ihrer subjektiven ideen sind sich alle romantiker gleich, alle kämpfen sie für ihre persönlichen anschauungen, sei es in der literatur, in der gesellschaft, in der politik oder in der religion. Fast alle romantiker, mit wenigen ausnahmen wie Stendhal und Mérimée, sind ferner auch äußerlich fromme und begeisterte katholiken. Den grund zu diesem stark religiösen element in der romantik, das sich bei einzelnen oft bis zu mystischer schwärmerei, bigotterie und frömmelei gesteigert findet, legte wiederum Chateaubriand, der die aufmerksamkeit der romantiker auf die schönheit des christentums lenkte. Doch diese erscheinung hat noch einen anderen tieferen grund. Da die romantik mit ihrer verherrlichung des gefühls auch eine gegenbewegung gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ist, so ergibt sich schon daraus von selbst dieser stark religiöse zug, der den meisten romantikern wenigstens nach außen hin eigen ist. Mit der abkehr von der romantik, ja schon bei einigen romantikern selbst, verschwindet aber dieses religiöse moment bald wieder, es räumt der nun beginnenden materialistischen weltanschauung seinen platz ein. Ebenso mußte gegen die ausschließliche herrschaft des gefühls überhaupt, die bei vielen romantikern sogar in trostlosen pessimismus und verzweifelten lebensüberdruß ausartete, bald eine reaktion eintreten. Diese reaktion brachten die modernen realisten und naturalisten, die sich zwar scharf gegen den energielosen sentimentalismus der romantiker und das unwahrscheinliche und übertriebene in der romantischen dichtung wandten, die aber sonst die romantische theorie im großen und ganzen übernahmen und nun wirklich konsequent durchführten.

b) Mittelalterlicher und exotischer Zug.

Neben dem grundelement der romantik, dem lyrismus und subjektivismus, ist als zweites wichtiges merkmal die vorliebe der romantiker für das mittelalterliche und fremde hervorzuheben. Dieser zug galt früher als das hauptkennzeichen der romantik. So behaupteten schon Madame de Staël

und der erste kritiker der romantik, V. A. Huber, daß „romantisch“ und „mittelalterlich“ ein und dasselbe sei, und auch noch neuerdings hat Schneegans den mittelalterlichen zug als „das eigentümlichste der romantik“ hingestellt. Auch hiermit konnten sich die romantiker ja in scharfen kontrast zu den klassikern stellen, die ihre stoffe fast stets dem heidnischen, griechisch-römischen altertum entlehnt hatten. Mit ihrer vorliebe für das mittelalterliche und ihrem protest gegen das unnatürliche und unhistorische klassische theater ging hand in hand die realistische forderung der genauen wiedergabe der sitten und anschauungen eines jeden zeitalters. Möglichst viel und möglichst echte „lokalfarbe“ zu geben, war von nun an das ziel aller romantiker. Doch nicht nur das fernliegende in der zeit fesselte die aufmerksamkeit der romantiker, sondern ihre fantasie schweifte auch mit vorliebe in fremde, noch wenig von der kultur berührte länder und zonen. Spanien mit seiner glänzenden vergangenheit und der farbenprächtige Orient, den V. Hugo besonders in der vorrede zu seinen „Orientales“ verherrlichte, regte sie in ihren dichtungen besonders an. Überhaupt wirkte alles fremde für sie schon romantisch, daher erklärt sich auch ihre bewunderung für fremde literaturen, die namentlich den großen englischen und deutschen dichtern zum ersten male eingang in Frankreich verschaffte. Aus dieser begeisterung für das mittelalter und für fremde länder und sitten stammt auch die vorliebe der romantiker für das malerische, glänzende und auffallende. Doch wie beim lyrismus gingen die romantiker auch bald in dieser hinsicht zu weit. Sie blieben nicht bei der wirklichkeit und der historisch getreuen sittenschilderung, wie sie V. Hugo in seiner „Préface“ verlangte, stehen. Vielmehr artete ihre vorliebe für die lokalfarbe und das farbenprächtige oft in eine sucht zum äußerlichen, dekorativen, zu knalleffekten, namentlich im drama und roman, aus. So finden wir hier in der romantik sogar einen scharfen widerspruch; denn diese bevorzugung des äußerlichen sticht seltsam ab von der sonstigen tiefinnerlichkeit, empfindsamkeit und gefühlsherrschaft der romantiker. Doch spielt ja der widerspruch überhaupt eine wichtige rolle in der romantik, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

c) Antithese und melodramatisches Element.

Mit der neigung zum äußerlichen und auffallenden hängt auch die vorliebe der romantiker für die antithese zusammen. Schon V. Hugo hatte in seiner „Préface" dazu den anstoß gegeben, wenn er die *harmonie des contraires* in den charakter seiner helden legte. Der kontrast wirkt ja immer besonders auffallend. So kam es, daß die romantiker bald in ihren motiven, ihren charakteren und selbst in ihrem stil häufig und gern die antithese verwandten. Trotz der forderung V. Hugo's nach *nature et vérité* artete dieser antithetische zug aber vielfach in eine neigung zum unwahrscheinlichen, unklaren und selbst widersinnigen aus. So entwickelte sich, namentlich im romantischen drama, schnell das melodramatische element. Das groteske und romaneske, die liebe eines banditen oder dieners zu einer vornehmen dame, ja selbst zu einer königin, und ähnliche fantastische motive bilden bald den lieblingsgegenstand ihrer schilderungen. Aber sie gehen selbst noch weiter: beeinflußt durch die englische und namentlich die deutsche romantik, finden sie bald gefallen am sonderbaren, seltsamen, märchenhaften, ja am aufregenden, unheimlichen und schauerlichen. Wie im drama durch das melodramatische element, suchen sie in der lyrik und vor allem im roman durch abenteuerliche technik zu wirken. Geheimtüren, dunkel der nacht, schaurige umgebung, verfallene burgen, geister und gespenster, auch duelle, gift und mord spielen bald eine große rolle in allen dichtgattungen. Melodramatische und echt romantische wirkung wird aber gewissermaßen auch erreicht durch überraschung, zufall, verwechslung, verkleidung, verstellung und andere kunstgriffe, die wir besonders im roman und drama jener zeit finden. Ähnliche züge zeigen sich zwar schon früher vereinzelt in der französischen literatur (vgl. z. b. Molières komödien), aber erst die absichtliche häufung solcher motive namentlich in ernsten stücken ist für die romantische dichtung charakteristisch.

d) Andere romantische Züge.

Neben diesen drei hauptelementen treten uns noch einige andere züge entgegen, die für die romantische dichtung bezeichnend sind. Mit der opposition gegen den klassizismus



und den zwang der regeln geht zusammen eine reform der metrik und sprache durch die romantiker. An die stelle des klassischen alexandriners, der sklavisch an die cäsur in der mitte gebunden war, setzten sie den freien romantischen alexandriner mit verstellbarer cäsur. Auch die sprache suchten sie zu erneuern, indem sie gegenüber der geschraubten und abstrakten ausdrucksweise der klassiker eine natürliche, ungezwungene, volkstümliche sprache verlangten. Aber auch in diesem punkte gingen sie bald weit über die romantische theorie hinaus. Ihre vorliebe für das äußerliche, prunkende und dekorative machte sich auch bald in ihrer sprache bemerkbar. Statt der geforderten einfachen und natürlichen rede finden wir bei vielen romantikern übermäßigen schwulst, bilderreichtum, metaphern und symbole; nur wenige unter ihnen wie Mérimée sind in ihrem stile der romantischen theorie treu geblieben. Doch trotz ihrer übertreibungen wirkten die romantiker gerade durch ihren wortreichtum sprachschöpferisch. Infolge ihres interesses für das fremde in ort und zeit übernahmen sie viele längst vergessene ausdrücke aus dem mittelalter, führten aus dem auslande zahlreiche worte ein und verschafften so auch der sprache neues leben und neue quellen.

Charakteristisch für die romantik ist ferner, daß sie im gegensatz zu der klassischen und nachklassischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts ihren rahmen viel weiter spannt und ihre stoffe nur selten noch aus der griechischen und römischen antike, vielmehr meist aus dem mittelalter und selbst schon aus dem leben der gegenwart schöpft. *L'art libre* oder noch besser *l'art pour l'art* ist die schon in der „Préface" V. Hugos versteckt auftretende devise der romantik; nur kein regelnzwang, sondern völlige freiheit in der wahl und behandlung des stoffes, so lautet ihre stets wiederkehrende forderung. Am deutlichsten zeigt sich dieser neue zug im romantischen drama. Spielten in der klassischen tragödie die könige und fürsten die wichtigste rolle, so tritt im romantischen drama auch das volk mehr in den vordergrund. Zwar wird der königliche hof noch nicht ganz aus dem drama verbannt, doch das hauptinteresse konzentriert sich auf den volkshelden, den diener, ja selbst den banditen, der uns stets edler und sympathischer geschildert wird als der fürst und

der vornehme. Noch mehr als im bürgerlichen drama des 18. jahrhunderts tritt jetzt auch die liebe in der familie, die vaterliebe, mutterliebe und kindesliebe hervor, während die klassische tragödie nur die liebe des vornehmen mannes zu der vornehmen dame schilderte. In diesem mehr volkstümlichen und der wirklichkeit entsprechenden zuge, der sich nun auch in der lyrik und im roman allmählich entwickelt, ist wiederum eine deutliche hinneigung zum realismus zu erkennen, der ja nur als eine natürliche fortentwicklung der romantik aufzufassen ist. Diese mehr und mehr demokratisierende richtung in der französischen literatur endet dann schließlich im naturalismus, der seine motive ohne rücksicht auf künstlerische gestaltung aus den tiefen der menschlichen gesellschaft hervorholt. Aus dem oben gesagten ist jedoch nicht zu schließen, daß schon in der romantik eine ausgesprochen demokratische tendenz wie später im realismus und naturalismus vorherrscht, vielmehr besteht das verdienst der romantik vor allem darin, das eng begrenzte stoffgebiet des klassizismus und pseudoklassizismus erweitert und das allgemein-menschliche und im leben vorkommende in ihren bereich gezogen zu haben.

Schließlich ist auch schon ein deutlicher realistischer zug in der romantischen dichtung gegenüber der literatur des 17. und 18. jahrhunderts erkennbar. Dieses starke realistische element ist jedoch schon oben bei der besprechung des werkes von G. Pellissier, „Le Réalisme du Romantisme“, so eingehend behandelt worden, daß es hier keiner weiteren untersuchung bedarf. Überdies befinden wir uns hiermit schon auf der übergangszone zum realismus selbst, welche die drei eigentlichen hauptmerkmale der romantik nicht mehr so klar hervortreten läßt wie die blütezeit der jungen schule um 1830.

e) Romantische Charaktere.

Das übermäßig gesteigerte gefühlsleben der romantiker prägt sich deutlich ab in dem typus des romantischen helden. Er ist fast immer ein echter vertreter der „maladie romantique“, schon von jugend auf lastet irgendein verhängnis auf seinem leben, das ihn zur melancholie, zur weltverachtung, zur verzweiflung und oft zum selbstmord treibt. Fast stets trennt



ihn ein unüberwindliches hindernis von der geliebten. Innere zerrissenheit kennzeichnet so sein ganzes wesen, er ist ein melancholiker, ein weltschmerzler und trüber pessimist. Auch hier tritt also der romantische lyrismus und subjektivismus wieder deutlich hervor, denn der romantische dichter legt in die figur seines helden nichts anderes als sein persönliches „ich“ und seine eigenen empfindungen. So sagt Nebout mit recht: *„Ainsi dans le héros romantique nous retrouvons le poète, l'homme du 19. siècle, perdu dans la foule, qui aspire à tout, se sent égal à tout, peut aimer au-dessus de lui, enfin un morbide, un malade.“* [1])

Neben der inneren zerrissenheit bestimmt aber auch oft die antithese das wesen des romantischen helden. Diesen grundsatz hatte bekanntlich V. Hugo schon theoretisch in seiner „Préface“ aufgestellt, indem er in der „natürlichen verbindung des häßlichen mit dem schönen“, in der *mélange du grotesque avec le sublime* die wirklichkeit im leben wiederzuerkennen glaubte. So kommt es, daß die meisten romantischen charaktere in mehr oder minder starkem maße die *harmonie des contraires* in sich tragen. Edle banditen, „adorables méchantes“, d. h. schöne frauen mit boshaftem charakter, und ähnliche figuren mehr werden uns von den romantikern besonders häufig und gern geschildert.

Ein deutliches merkmal des romantischen helden gegenüber dem klassischen bildet schließlich die romantische liebe. Sie ist eine rückkehr zu der chevaleresken liebe des mittelalters. Während die klassische liebe mehr als eine schwäche galt, ist die romantische liebe etwas großes, erhabenes und heiliges, das den menschen läutert und erhebt. Daher ist sie auch selbstlos, uneigennützig und eines jeden opfers fähig; die klassische liebe hingegen war nur imstande, die ehre zu achten. Die romantische liebe überwindet alle schranken und hindernisse, sie ist der triumph der romantischen „passion“, der natürlichen, gefühlsmäßigen leidenschaft über den nüchternen, kühl erwägenden verstand.

---

[1]) Vgl. P. Nebout, Le drame romantique. Paris 1906, thèse de doctorat. S. 161.

4. Vergleich zwischen der Theorie und der Dichtung der Romantiker.

Bei einem vergleiche zwischen der theorie und der dichtung der romantiker müssen uns schon auf den ersten blick starke abweichungen ins auge fallen. Die hauptsächlichsten unterschiede habe ich schon oben bei der betrachtung der romantischen dichtung erwähnt und will sie hier nur nochmals kurz zusammenfassen.

Während die klassiker die theoretischen forderungen Boileaus überhaupt nicht beachteten, verfielen die romantiker in das andere extrem. In ihrem jugendlich wilden vorwärtsstürmen gingen sie bald weit über die theorien V. Hugos hinaus. Statt die oft ganz richtigen und nur teilweise unausführbaren ideen ihres führers zu beherzigen, verstanden sie dieselben meist falsch und gerieten in ihren dichtungen bald in irrtümer und übertreibungen. Allerdings gab ihnen V. Hugo selbst dazu den anstoß, denn ihm selbst war es nicht möglich, in dem seiner „Préface“ beigegebenen schuldrama „Cromwell“ seine eigenen forderungen in die wirklichkeit umzusetzen. So gingen die romantiker trotz der geforderten *nature et vérité* vielfach zur schilderung des unwahrscheinlichen und widerspruchsvollen über, und erst der nachfolgenden generation blieb es vergönnt, die theorien V. Hugos in ihren werken zu verwerten. Aus der lokalfarbentheorie heraus entwickelte sich bald die vorliebe der romantiker für das äußerliche und dekorative, für knalleffekte im drama und roman. Die verherrlichung des gefühls führte sie bald zu krankhaften übertreibungen, zur „maladie romantique“, zum trostlosen pessimismus und zur trüben melancholie. Selbst ihre forderung nach einer natürlichen und ungezwungenen sprache vermochten sie nicht durchzuführen, vielmehr sind ihre dichtungen mit wenigen ausnahmen durch noch größeren rhetorischen schwulst gekennzeichnet als die der so oft verspotteten klassiker.

So sehen wir, daß die romantiker der theorie V. Hugos nicht treu bleiben. Blindlings stürmen sie vorwärts und kehren sich nicht an die ihnen gesteckten ziele. Daher ist die eigentliche romantische bewegung auch nur von kurzer



dauer, nur ein versuch gewesen. Schon in ihrem eigentlichen programm fanden sich zu viele widersprüche. Ihre theorie übernahmen die romantiker vom klassizismus, führten sie aber falsch aus und neigten in ihren dichtungen bald zum realismus. So steht die romantik in der Mitte zwischen dem klassizismus und dem realismus, trägt jedoch zu dem letzteren schon deutliche keime in sich. Daher ist es auch gerade bei einem so strittigen autor wie Mérimée schwierig zu entscheiden, ob er mehr zur romantik oder zum realismus zu rechnen ist. Man darf sich bei seiner kritischen würdigung nicht auf der verschwommenen übergangslinie dieser beiden großen literarischen schulen halten, sondern muß die hervorstechendsten eigentümlichkeiten beider richtungen aus seinen werken hervorsuchen und einander gegenüberstellen. Man muß die jugendzeit des romantismus mit der blütezeit des realismus in Mérimées schaffensweise vergleichen, erst dann kann man mit genügender sicherheit feststellen, welcher richtung unser autor in der hauptsache zuzuweisen ist.

II. Kapitel.

Mérimée als Romantiker in seinen dramatischen und lyrischen Jugendwerken.

Prosper Mérimée eröffnete seine literarische laufbahn als dramatiker und lyriker. Vom jahre 1825 an, dem erscheinungsjahre seines erstlingswerkes, des „Théâtre de Clara Gazul“, widmete er sich ausschließlich dem drama und der lyrik; erst mit dem jahre 1829 begann er allmählich auf das gebiet des romans und der novelle überzugehen, auf dem er seine eigentliche berühmtheit erlangen sollte. Nur sehr selten hat er sich nach dem großen erfolge seines historischen romans, der „Chronique du règne de Charles IX“, im jahre 1829, wieder dem drama oder der lyrik zugewandt, sein hauptinteresse ruht von nun an, abgesehen von seinen arbeiten als forscher und gelehrter, auf dem gebiete der novelle. Mithin ist seine dramatische und lyrische tätigkeit als sein eigentliches jugendwerk zu betrachten, es fällt in der hauptsache in die jahre 1825 bis 1829, also in die sturm- und drangzeit der jungen romantischen schule. Auch Mérimée wurde bald von dem taumel, der die geister damals gepackt hatte, mit fortgerissen; auch er zeigt sich uns bald als ein begeisterter verfechter der neuen romantischen ideen. Daher darf es uns nicht wundern, daß wir in seinen jugendarbeiten, seinem theater und seiner lyrik, ein rein romantisches werk vor uns sehen, das dem geiste und der denkweise des jungen romantischen geschlechts vor 1830 in vollem maße rechnung trägt. Im folgenden will ich nun versuchen, Mérimée in seinen dramatischen und lyrischen jugendwerken als reinen romantiker nachzuweisen.

1. Das „Théâtre de Clara Gazul“.

Das „Théâtre de Clara Gazul“ ist schon in der art seines erscheinens und in seiner ganzen äußeren form als echt romantisches werk gekennzeichnet. Mérimée liebte von jugend auf nach dem vorbilde englischer romantiker wie Walter Scott, des „großen Unbekannten“, das geheimnisvolle, die mystifikation. Daher umgab er sich bei der veröffentlichung seines „Théâtre de Clara Gazul“, wie namentlich später bei seiner „Guzla“, mit einem geheimnisvollen dunkel. Er täuschte das publikum über den eigentlichen verfasser, indem er sein theater als das werk einer spanischen schauspielerin und seine lyrik als die improvisierten balladen eines illyrischen straßensängers ausgab. Er trieb diese mystifikation selbst soweit, daß er noch nicht einmal als angeblicher übersetzer dieser werke seinen namen preisgab. So nannte er sich als übersetzer des „Théâtre de Clara Gazul“ *Joseph L'Estrange*, und in der vorrede seiner „Guzla“ bezeichnete er sich als *un Italien, qui était élevé en Illyrie et qui habite maintenant la France.* Diese namentlich in den anmerkungen zu seinem theater und seiner „Guzla“ meisterhaft durchgeführte mystifikation hatte aber neben dem reiz des geheimnisvollen ihren ganz bestimmten zweck. Mérimée konnte so in seiner verkleidung als Spanier oder Italiener die damaligen zustände und sitten in Frankreich um so schärfer tadeln, ohne damit seine eigene person den angriffen der öffentlichen meinung auszusetzen. Daher enthält auch namentlich sein „Théâtre de Clara Gazul“ oft die heftigsten angriffe gegen die bestehende kirchliche und staatliche ordnung; in echt romantischer kampfesstimmung scheut er nicht zurück vor der schärfsten satire gegen die gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich. In jener zeit des beginnenden romantismus durfte es noch kein romantiker wagen, seinem haß gegen die bestehende gesellschaftliche ordnung so klar und unverhüllt ausdruck zu geben. Aus diesem grunde kam wohl Mérimée hauptsächlich auf den gedanken, ähnlich wie schon Montesquieu in seinen „Lettres persanes“, seine neuen romantischen ideen und seine satire über gegenwärtige französische zustände einem angeblichen ausländer in den mund zu legen.

Das „Théâtre de Clara Gazul“ enthält in seiner ersten ausgabe von 1825 die fünf stücke:

„Les Espagnols en Danemark“,
„Une Femme est un·diable“,
„L'Amour africain“,
„Inès Mendo“ (zwei teile) und
„Le Ciel et l'enfer.“

Bald darauf kamen noch drei weitere stücke hinzu, die gewissermaßen eine fortsetzung des „Théâtre de Clara Gazul“ bilden und deshalb hiermit gleichzeitig behandelt werden sollen. Es sind dies:

„La Famille de Carvajal“ (1828),
„L'Occasion“ (1829) und
„Le Carrosse du Saint-Sacrement“ (1829).

Sämtliche acht stücke verraten schon als lesedramen ihre unvollkommene form durch zahlreiche situationen und zwischenfälle, die auf der bühne undenkbar und unaufführbar sind. In der tat ist auch nur ein einziges dieser stücke, nämlich „Le Carrosse du Saint-Sacrement“, und zwar wider den willen des autors, einmal im jahre 1850 aufgeführt worden. Doch trotzdem dieses kleine lustspiel unter allen anderen noch am besten für die inszenierung geeignet war, erlebte es einen fast völligen mißerfolg und verschwand sofort wieder von der bühne. Mérimée hat auch vermutlich seine stücke gar nicht für das theater schreiben wollen. Ihre eigentliche bedeutung und ihr erfolg ist vielmehr in theoretischer richtung zu suchen.

In der vorrede zu einigen seiner stücke behauptet Mérimée, eine getreue nachahmung des alten spanischen theaters geben zu wollen. Doch zeigt das „Théâtre de Clara Gazul“ nur in seiner äußeren form eine gewisse ähnlichkeit mit den dramen Calderons und Lope de Vegas. In wirklichkeit ist Mérimée, abgesehen vielleicht von den stücken „L'Amour africain“ und „Inès Mendo“, weit davon entfernt, die alten spanischen degen- und mantelstücke mit ihren festen charaktertypen und ihren ständig sich wiederholenden situationen nachzuahmen. Das „Théâtre de Clara Gazul“ ist vielmehr, namentlich seinem inhalt und seinen scharf individuell gezeichneten charakteren nach, als eine originale und echt romantische schöpfung

Mérimées zu bezeichnen. Da der romantische charakter dieses seines jugendwerkes sich auf den ersten blick erkennen läßt und da meine untersuchung in erster linie den meisterhaften novellen unseres dichters gilt, so sollen im folgenden nur kurz die wichtigsten romantischen elemente im „Théâtre de Clara Gazul“ zusammengestellt werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Als das eigentliche hauptmerkmal der französischen romantik ist schon oben die herrschaft des lyrismus und subjektivismus festgestellt worden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul“ ist dieses echt romantische element stark vertreten. Hinter seinen personen und ihren worten erkennen wir oft deutlich den autor und seine eigenen anschauungen. Die sorgfältige und meisterhafte nachahmung spanischer sitten bildet nicht das hauptkennzeichen dieser stücke, vielmehr dient diese spanische verkleidung dem autor nur als vorwand, um desto besser gesellschaftliche und kirchliche zustände seines eigenen vaterlandes und seiner zeit angreifen zu können. Doch nicht auf eine heftige satire über die kirchliche und gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich beschränkt sich Mérimée, sondern er zieht in echt romantischer kampfesstimmung auch gegen die literarischen vorurteile seiner zeit zu felde. In allen diesen zügen, in der satire über gegenwärtige zustände und in der subjektiven angriffsweise des autors, erkennen wir deutlich den lyrismus des romantischen dramas.

Im „Théâtre de Clara Gazul“ finden wir diesen subjektiven zug besonders klar ausgeprägt in dem wichtigen prolog zum ersten stücke, den „Espagnols en Danemark“. Wir sind hier zeugen einer interessanten unterhaltung, die Clara Gazul in ihrer loge mit einem spanischen granden, einem hauptmann und einem poeten kurz vor dem beginne des stückes führt. Clara, die hier auf dem standpunkte des romantikers Mérimée steht, sucht ihre umgebung und namentlich den poeten, den echten vertreter des klassizismus, von ihren neuen dramatischen ideen zu überzeugen. So kämpft Mérimée als echter romantiker durch den mund Claras gegen die literarischen vorurteile des klassizismus an, gar deutlich hören



wir seinen spott über die drei einheiten und den zwang klassizistischer regeln. Ihm kommt es nicht darauf an, in seinen stücken die einzelnen akte oft örtlich und zeitlich weit entfernt voneinander spielen zu lassen: *„Messieurs les romantiques ont des voitures si commodes!"* Voll scharfer ironie wendet sich Clara gegen den poeten, der die einteilung der stücke in „journées" statt in akte tadelt und es für unmöglich hält, erst kürzlich gestorbene personen auf der bühne auftreten zu lassen. Sie weist mit entschiedenheit eine nachahmung des klassizistischen französischen theaters, wie sie der poet fordert, zurück und schüttelt mutig den bisherigen regeln- und formelnzwang von sich ab. Ganz deutlich sehen wir hier Mérimée als verfechter echt romantischer ideen, wenn er Clara mit einem direkten hinweis auf das französische klassizistische theater voller verachtung sagen läßt: *„Comme cela se pratique de l'autre côté des Pyrénées."* Er will ein völlig freies theater ohne rücksicht auf traditionelle regeln und formeln schaffen. Der dichter soll die möglichkeit haben, seine stoffe aus der fremde wie aus dem leben der gegenwart zu entnehmen, er soll menschen aus fleisch und blut mit all ihren vorzügen und fehlern schildern und nicht wie bisher die traditionellen charaktertypen der klassizistischen stücke sklavisch nachahmen. So zeigt sich in diesem prolog besonders deutlich die romantische kampfesstimmung Mérimées, der hier mit rücksichtsloser offenheit für die junge romantische bewegung gegen den klassizismus eintritt.

Aber auch abgesehen von diesem prolog finden wir im „Théâtre de Clara Gazul" noch häufiger belege für ein subjektives eingreifen des autors in die handlung. Hierher gehört namentlich Mérimées ironie über die heuchlerischen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable", „Le Ciel et l'enfer" und „L'Occasion" besonders scharf ausgeprägt ist. Denn trotz des spanischen kolorits richtet sich seine satire hier nicht allein gegen die inquisitoren des 15. bis 17. jahrhunderts, sondern hauptsächlich gegen die religiöse heuchelei und die jesuitenherrschaft in Frankreich zur zeit der restauration. Er wagt es zum ersten male, allerdings in spanischer verkleidung, katholische priester und pfaffen auf die bühne zu bringen und an ihnen seinen haß

gegen die scheinheiligkeit und heuchelei der geistlichen auszulassen. Wie gegen die geistlichkeit zieht er auch mit gleicher schärfe gegen die gesellschaftliche heuchelei und frömmelei im damaligen Frankreich zu felde. Er wendet sich wie sein freund Stendhal namentlich gegen den chauvinismus und die französische nationaleitelkeit, die er durch die karikatur des residenten in „Les Espagnols en Danemark" lächerlich zu machen sucht. Als lyrismus ist endlich der ironische schluß der meisten stücke zu bezeichnen, wenn die eben erst ermordeten personen sich wieder erheben und die zuschauer bitten, die fehler des autors zu verzeihen. Besonders bemerkenswert ist hier noch der schluß des dritten stückes „L'Amour africain", der einen ganz ähnlichen gedanken enthält wie der prolog zum ersten stück. Mérimée versetzt hier wieder indirekt durch den mund seiner heldin Mojana dem klassizistischen französischen theater einen deutlichen hieb, indem er dessen feste charaktertypen und schablonenhafte salonhelden aufs schärfste verspottet.

Neben dem lyrismus ist die vorliebe der romantiker für das exotische in ort und zeit hervorzuheben. Wie das glänzende mittelalter fesselten namentlich auch fremde länder und zonen das interesse der jungen romantiker, die bald die lokalfarbenschilderung zu einem ihrer hauptgrundsätze machten. Vor allem bildete Spanien mit seiner heroischen vergangenheit und der farbenprächtige Orient das lieblingsland der französischen romantiker. Auch das „Théâtre de Clara Gazul" spielt ja in seiner hauptsache im lande des Cid. Doch schon die handlung des ersten stückes, der „Espagnols en Danemark", führt uns über die grenzen Spaniens hinaus nach dem kalten, unwirtlichen Fünen, und in den folgenden stücken sehen wir uns bald nach Portugal und schließlich sogar nach den spanischen kolonien Neugranada (der heutigen republik Columbia), Cuba und Peru in Südamerika versetzt. Spanier, Portugiesen, Dänen, Engländer, Araber und selbst neger und mischlinge ziehen an unserem auge vorüber. Die handlung spielt bald in der gegenwart, bald im 18. jahrhundert, bald zur zeit der inquisition und der spanischen erbfolgekriege; in

dem stücke „L'Amour africain" befinden wir uns selbst im tiefsten mittelalter, nämlich zur zeit der Maurenherrschaft und des khalifats von Cordova in Spanien. Die lokalfarbe eines jeden landes und zeitalters wird uns von Mérimée meisterhaft geschildert. So finden wir gleich im ersten stück viel spanische lokalfarbe in dem gespräche des adjutanten Don Juan Diaz mit Madame de Coulanges; aber auch von dem kalten und regnerischen Fünen, *ce pays de brouillards et de pluies, où il pleut, quand il n'y neige pas*, wird uns mancherlei berichtet. Ein besonders lebendiges beispiel von lokalfarbe bietet aber das dritte stück „L'Amour africain". Hier sind wir zeugen des lebens und treibens der arabischen Beduinen, denen ein edles roß selbst über weib und kind geht und die in wilder liebesleidenschaft selbst die geheiligte gastfreundschaft und blutsbrüderschaft vergessen können. *„Le simoun n'est pas plus brûlant et plus impétueux que l'amour d'un Arabe"*, sagt Zëin mit recht von sich. Auch das bunte bild des mittelalterlichen sklavenmarktes von Cordova wird uns beschrieben, wir hören von dem harem des reichen Arabers, von den zelten der Beduinen und von den heißen winden der wüste: kurz, der von den romantikern so verherrlichte Orient zieht mit seiner ganzen farbenpracht und all seinen malerischen szenen an unserem auge vorüber. Selbst die bilderreiche sprache der Orientalen ist hier von Mérimée meisterhaft nachgeahmt. Auch die späteren stücke „La Famille de Carvajal" und „Le Carrosse du Saint-Sacrement" enthalten noch viele scenen voll echter lokalfarbe, die hier jedoch nicht alle aufgezählt werden können.

Wie für den lyrismus und die lokalfarbe finden wir auch für den dritten hauptzug der französischen romantik, nämlich die antithese und das melodramatische element, zahlreiche belege im „Théâtre de Clara Gazul". Hier ist gleich der titel des ersten stückes zu erwähnen. „Les Espagnols en Danemark", die bewohner des warmen südens im kalten, rauhen norden, da haben wir schon eine scharfe antithese, die die ganze handlung des stückes wirksam durchzieht. Mérimée scheint überhaupt im titel seiner stücke die anti-



these zu lieben, denn schon das vierte stück „Inès Mendo“ enthält in den untertiteln seiner beiden teile, „Le Préjugé vaincu“ und „Le Triomphe du préjugé“, wieder eine deutliche antithese. Ähnliches zeigt endlich auch der titel des fünften stückes „Le Ciel et l'enfer“. Noch klarer ist die antithese im prolog zum zweiten stück „Une Femme est un diable“ zu erkennen, wo der autor uns die inquisitoren, *les ministres cruels d'un Dieu de clémence*, vorführen will. Aber auch im innern der stücke finden wir zahlreiche antithesen. So wirkt schon etwas antithetisch die liebe der spionin und schmugglerin Madame de Coulanges zu dem spanischen oberst Don Juan Diaz, noch mehr aber die liebe der bauern- und selbst henkerstochter Inès Mendo zu dem reichen grafensohn Don Esteban, wovon es später auch heißt: *„La fille d'un laboureur, d'un bourreau et un grand d'Espagne!“* Schon lange vor V. Hugo hat Mérimée hier in seinem theater die antithetische liebe der romantischen helden und heldinnen verherrlicht, die erst später durch Hernani und Doña Sol und namentlich durch Ruy Blas ihre eigentliche berühmtheit erlangte. Auch sonst hat Mérimée in seinem theater starke antithesen geschaffen, so z. b. den gegensatz zwischen adel und volk im zweiten teil von „Inès Mendo“ und vor allem den scharfen kontrast in der „Famille de Carvajal“, wo er edle wilde und Indianer den barbarisch grausamen weißen gegenüberstellt. Antithetisch wirkt schließlich auch die weltliche liebe und genußsucht der ans zölibat und fasten gebundenen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable“, „Le Ciel et l'enfer“ und „L'Occasion“ besonders stark vertreten ist.

Mit der antithese hängt eng zusammen das melodramatische element, das ebenfalls im „Théâtre de Clara Gazul“ eine wichtige rolle spielt. Hierher ist zunächst wieder die liebe der Madame de Coulanges und namentlich der Inès Mendo zu setzen, die ja schon oben bei der antithese erwähnt wurde. In dem ersten drama „Les Espagnols en Danemark“ hören wir ferner von geheimtüren und geheimtreppen im hause des französischen residenten, von falschen namen, verstellungen, verkleidungen und ähnlichen melodramatischen zügen. Ein deutlicher „coup de théâtre“ ist dann auch in dem plötzlichen

erscheinen des königs am schlusse des ersten teils von „Inès Mendo“ zu erblicken. Die lösung im stücke „Le Ciel et l'enfer“ beruht auf verwechslung und ist ebenso wie die hinrichtungsszene in „Inès Mendo“ von melodramatischer wirkung. In „La Famille de Carvajal“ und „L'Occasion“ wird uns von strickleitern, zaubertränken, entführungen und anderen romanesken dingen berichtet. Überhaupt spielt aberglauben, duell, gift und mord in Mérimées theater eine besonders starke rolle. Der gipfel des melodramatischen, ja des widersinnigen wird aber erreicht durch den knalleffekt am schlusse der meisten stücke, wenn der autor die eben erst getöteten personen sich wieder erheben und ironisch vor den zuschauern verbeugen läßt, um dann durch ihren mund um nachsicht für seine fehler und irrtümer zu bitten. Mit dieser etwas sehr gewagten dichterischen freiheit geht Mérimée fast schon weiter als seine großen nachfolger auf dem gebiete des romantischen dramas, die durch ähnliche freie züge ihrer opposition gegen die an starre regeln gebundene klassizistische tragödie ausdruck geben wollten.

So sehen wir, daß sich die hauptmerkmale der französischen romantik im „Théâtre de Clara Gazul“ sämtlich wiederfinden. Daneben lassen sich in der handlung der stücke auch noch viele kleinere romantische züge feststellen, die jedoch meistens zu unwichtig sind, um hier besondere erwähnung zu finden. Einzelne, wie etwa reform der metrik, sind im „Théâtre de Clara Gazul“ nicht erkennbar, da Mérimée weder in seinen dramen noch in seiner lyrik in versen schreibt. Die obigen untersuchungen mögen also genügen, um uns zu beweisen, daß die handlung in den vorliegenden stücken als rein romantisch zu bezeichnen ist. Eine kurze betrachtung der charaktere in diesen dramen wird uns dasselbe zeigen.

b) Romantische Charaktere.

Der typus des unglücklichen, innerlich zerrissenen romantischen helden tritt uns mehrfach in Mérimées theater entgegen. Schon im ersten stück „Les Espagnols en Danemark“ erkennen wir in den beiden liebenden, Madame de Coulanges



und Don Juan Diaz, zwei vertreter der „maladie romantique“. In „Une Femme est un diable“ ist der inquisitor Fray Antonio ein echter vertreter dieser richtung, noch mehr aber der wilde Beduine Zëin in „L'Amour africain“, den schon von jugend auf ein verhängnisvolles geschick verfolgt hat. Ebenso ist hierher das unglückliche schicksal der Inès Mendo und ihres vaters zu rechnen. Ein fluch lastet auf ihrer familie, der henker Juan Mendo wird von seinen abergläubischen mitbürgern gehaßt und verachtet. Er ist trotz seines edlen charakters ein „outlaw“, ein *excommunié, qui est honni et chassé de la société des hommes.* In der „Famille de Carvajal“ zeigt Doña Catalina einige spuren der romantischen krankheit, noch deutlicher sind aber die beiden pensionärinnen in „L'Occasion“ davon befallen. Namentlich vertritt hier Doña Maria den typus der echten romantischen heldin. Da ihre liebe zu dem katholischen priester Fray Eugenio hoffnungslos ist und unerwidert bleibt, geht sie standhaft dafür in den tod. Auch auf sie paßt also die definition, die Taine von dem romantischen helden und der „maladie romantique“ gibt: *„Leur thème est toujours: Je désire un bonheur infini, ou je me casse la tête contre le mur!“*

Mit dieser inneren zerrissenheit hängt eng zusammen die antithese in dem charakter des romantischen helden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul“ tritt der romantische typus des „caractère mixte“ recht häufig auf. Hier ist im ersten stück wiederum Madame de Coulanges zu erwähnen, die trotz ihrer schlechten erziehung und ihres niedrigen gewerbes doch innerlich edel und gut geblieben ist. Im zweiten stücke „Une Femme est un diable“ finden wir in der gestalt Mariquitas schon die ersten spuren des bei Mérimée später so beliebten frauentypus der „adorable méchante“. Ihre *grands yeux noirs doux et méchants à la fois* verführen selbst den gestrengen und devoten inquisitor Fray Antonio zum bruch seines priestergelübdes und zur weltlichen liebe. Verderbenbringend wirkt auch die dämonische schönheit Mojanas in „L'Amour africain“ auf den wilden Beduinen Zëin und ebenso die liebe der schönen, aber falschen Doña Séraphine im zweiten teile von „Inès Mendo“. Auch im charakter Juan Mendos zeigt sich deutliche antithese, denn trotz seines ehrlichen, offenen wesens

und seines edlen charakters wird er wegen seines ehrlosen berufes von seinen mitbürgern verabscheut und ausgestoßen. Schließlich steht u. a. auch die weltliche liebe Fray Eugenios in „L'Occasion“ in scharfem widerspruch zu seinem geistlichen stande und seinem katholischen priestergelübde.

Aber nicht nur in den einzelnen charakteren selbst, sondern auch zwischen den verschiedenen personen seiner stücke hat Mérimée starke kontraste geschaffen. So sind schon im ersten stücke die beiden französischen spioninnen Madame de Tourville und ihre tochter Madame de Coulanges ganz entgegengesetzte naturen. In der mutter sehen wir die verschlagene, kalt berechnende und gewissenlose dirne, während die tochter uns als ein edles, trotz schlechter erziehung noch unverdorbenes weib geschildert wird. Als antithesen treten uns hier auch der alte erfahrene Marquis de La Romana und sein adjutant, der junge, stürmische draufgänger Don Juan Diaz entgegen. In „L'Amour africain“ steht der bedächtige stadtbewohner Hadji Nouman dem wilden, ungestümen wüstensohne Zëin gegenüber. Ähnliche gegensätze finden wir auch in den anderen stücken, jedoch würde eine genauere untersuchung aller dieser züge im rahmen dieser arbeit viel zu weit führen.

Neben der „maladie romantique“ und der „harmonie des contraires“ bildet die ritterliche, aufopfernde liebe ein hauptkennzeichen des romantischen helden. Auch diese echt romantische liebe, die alle schranken und hindernisse in wilder leidenschaft zu überwinden weiß, ist stark vertreten im „Théâtre de Clara Gazul“. Hierher gehört im ersten stücke Madame de Coulanges in ihrer opferbereiten, selbstlosen liebe zu Don Juan Diaz. Auch die aufopfernde liebe der haremssklavin Mojana, die für ihren herrn ihr leben lassen will, und ebenso die wilde leidenschaftliche liebe des ungestümen Zëin in „L'Amour africain“ ist hier zu erwähnen. Ebenso ist Don Esteban in „Inès Mendo“, der trotz aller gesellschaftlichen und adligen vorurteile die henkerstochter Inès als gattin heimführt, ein echter vertreter der romantischen liebe. Am deutlichsten aber tritt sie uns bei den beiden pensionärinnen Doña Maria und Doña Francisca in dem stücke „L'Occasion“ entgegen. Maria will für ihre verbotene und



unglückliche liebe zu Fray Eugenio selbst ihr leben hingeben, Francisca will dafür zur diebin und kirchenräuberin werden. Beiden gilt ihre liebe höher als alle menschlichen und göttlichen gesetze.

Aus allem gesagten geht nun deutlich hervor, daß wir in Mérimées dramatischer erstlingsarbeit, seinem „Théâtre de Clara Gazul“, sowohl in bezug auf die darstellung der handlung als auch mit rücksicht auf die charaktere ein rein romantisches werk vor uns haben. Gerade hier in seinem theater können wir erkennen, welch ein romantischer kern in unserem dichter steckt, und dieses jugendwerk muß uns schon von selbst dazu führen, auch in seinen späteren dramatischen und lyrischen werken und namentlich in seinen berühmten novellen den romantiker zu suchen und zu finden.

2. Die „Jacquerie“ und spätere dramatische Werke.

Im jahre 1828 veröffentlichte Mérimée unter dem einflusse Ludovic Vitet's und dessen berühmter „Scènes historiques“ seine „Jacquerie, scènes féodales“. Wie Vitets darstellungen von vornherein nicht für die bühne bestimmt waren, so sollen auch Mérimées szenen aus den französischen bauernkriegen nur eine reihe unzusammenhängender und unaufführbarer dramatischer bilder, nur eine art roher und oberflächlich dramatisierter geschichte darstellen. In der tat hat die „Jacquerie“ nur die äußere gestalt eines dramas, verrät aber schon beim näheren betrachten durch ihre vielen kompositionsfehler, wie verzettelung der haupthandlung, übermäßigen personenreichtum und auf der bühne undenkbare situationen, ihre unvollkommene und primitive form. Trotz dieser großen schwächen und trotz ihrer bühnenunmöglichkeit ist aber auch die „Jacquerie“ von großer bedeutung, da uns hierin Mérimées meisterhaftes talent für historisch getreue sittenschilderung und mittelalterliche lokalfarbe klar entgegentritt. Hauptsächlich aus diesem grunde ist auch die „Jacquerie“ als ein rein romantisches werk zu betrachten, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Von lyrismus ist die handlung der „Jacquerie“, abgesehen von der stets wiederkehrenden satire gegen die heuchlerische geistlichkeit, ziemlich frei. Der romantische kernpunkt der handlung liegt hingegen in der meisterhaften sittenschilderung des 14. jahrhunderts und der bewunderswert dargestellten lokalfarbe jener zeit. Mit einem ganz unübertrefflichen talent und auf grund genauer mittelalterlicher studien hat es der autor verstanden, sich in jene längst vergangene, blutige epoche französischer geschichte hineinzudenken und uns ein lebendiges bild von den sitten und anschauungen jener zeit vorzuführen. Gleich in der ersten szene hören wir von dem damaligen brigantenunwesen, der bedrückung der bauern und der willkür des stolzen adels in jener zeit wilder gesetzlosigkeit. Geheimnisvolle räuberbanden, die „loups“, durchstreifen das land zum steten schrecken des adels und der geistlichkeit. Die große unwissenheit und verdummung der einfältigen bauern und der damals tief im volke wurzelnde aberglaube wird uns in lebendigen szenen geschildert. Wir erhalten ferner einen genauen einblick in das mittelalterliche mönchswesen mit all seinen auswüchsen, seinem mirakelglauben und seiner pflege der alchimie und anderer abergläubischer künste. Auch die glänzende mittelalterliche ritterzeit läßt der autor als echter romantiker wieder vor unseren augen erstehen. Der Baron von Apremont und seine edle tochter Isabella sind die historisch getreuen typen des ahnenstolzen mittelalterlichen feudalherren und des vornehmen ritterfräuleins jener zeit. Neben den vertretern des feudaladels treten auch die wilden gestalten der mittelalterlichen raubritter, der „chevaliers d'aventures“, häufig in der „Jacquerie“ auf. Den kriegslustigen und waffenkundigen mittelalterlichen geistlichen erkennen wir in der gestalt des bruders Jean wieder, und auch den typus des mittelalterlichen gelehrten sehen wir ironisch verkörpert in der komischen figur des rechtsdoktors Yvain Langoyrant. Erwähnen wir endlich noch die gestalten der mittelalterlichen bauern und bürger, wie wir sie einerseits durch Renaud und Simon und andererseits durch Bourré, Coupelaud u. a. vertreten finden, so müssen wir zugeben, daß Mérimée es ganz meisterhaft verstanden hat, uns alle mittel-



alterlichen volksklassen und stände in ihren haupttypen vor augen zu führen.

Auch die antithese und das melodramatische element kommt in der „Jacquerie“ zur geltung. Namentlich ist hier der gegensatz zwischen dem hochmütigen adel und dem armen bedrückten bauernvolk stark ausgeprägt. Ebenso antithetisch wirkt auch die liebe des armen dieners Pierre zu dem stolzen edelfräulein Isabella. Das melodramatische element tritt uns ebenfalls in der ernsten handlung der „Jacquerie“ häufig entgegen. Knalleffekte und unaufführbare situationen, auch verkleidung, list, überraschung und geheimnisvolle nächtliche szenen, spielen hierin wieder eine große rolle. Mord, gift, duelle, raub und überfälle werden vom autor mit vorliebe geschildert, und ebenso hören wir viel von geheimnisvollen fluchtversuchen auf strickleitern, nächtlichen verfolgungen im walde und ähnlichen melodramatischen zügen.

b) Romantische Charaktere.

Wie die handlung der „Jacquerie“ zeigen auch die personen des stückes zum größten teile stark romantische züge. Einen echten vertreter der „maladie romantique“ finden wir in dem diener Pierre, der sein geschick verflucht, das ihn zum knecht und bauern bestimmt hat. Er träumt von reichtum, adel und glück und ist innerlich zerrissen durch seine aussichtslose liebe zu dem schönen ritterfräulein Isabella. Von der romantischen krankheit gepackt ist auch der wilde Loup-Garou mit seiner verachtung und seinem haß gegen die menschheit, die ihn geächtet und verbannt hat.

Neben der „maladie romantique“ begegnet uns auch die „harmonie des contraires“ in den charakteren der „Jacquerie“. Hierher gehört u. a. der führer des bauernaufstandes, der mönch Jean, der trotz seines milden, sanftmütigen wesens und trotz seines geistlichen standes ein furchtloser, mutiger kriegsmann ist. Die selbstlose, aufopfernde liebe der romantiker tritt uns wieder bei dem diener Pierre entgegen. Auch ihm geht die liebe über eid und pflicht, er wird deshalb zum verräter an seiner partei und geht schließlich freudig dafür in den tod.

So enthält die „Jacquerie" auch in der charakteristik wie in der darstellung der handlung deutliche romantische elemente und kann mithin, ebenso wie das „Théâtre de Clara Gazul", zu den rein romantischen jugendwerken Mérimées gerechnet werden.

Nach dem erscheinen seiner „Jacquerie" hat sich Mérimée nur sehr selten und in langen zeitlichen zwischenräumen wieder dem drama gewidmet. Da seine späteren dramatischen werke ziemlich unbedeutend und ebenfalls nie zur aufführung gelangt sind, so sollen sie gleich hier bei der untersuchung der weniger wichtigen jugendwerke unseres autors kurz besprochen werden. Es handelt sich hier um die beiden kleinen lustspiele „Les Mécontents" (1830), „Les Deux Héritages" (1850) und schließlich um das bedeutendere dramatische fragment „Les Débuts d'un aventurier", das Mérimée im jahre 1852 verfaßt, aber leider unvollendet gelassen hat. Die beiden ersten ziemlich bedeutungslosen stücke könnte man auf den ersten blick für zwei moderne realistische gesellschaftskomödien halten. Doch auch sie zeigen einen stark romantischen einschlag, der aber noch deutlicher erkennbar ist in dem dritten stücke, den „Débuts d'un aventurier".

„Les Mécontents" ist ein kleines lustspiel, das in scharf ironischem ton eine boudoirverschwörung legitimistischer französischer landedelleute gegen das erste kaisertum behandelt. Besonders stark ist hierin der romantische lyrismus vertreten. Er tritt uns vornehmlich entgegen in einer äußerst scharfen und bitteren satire gegen den prahlerischen und hochmütigen provinzadel, gegen moderne gesellschaftliche heuchelei und überspanntheit. Die kleinliche eitelkeit und der gegenseitige neid der steifen marquis, ihr lächerlicher adelsstolz und ehrgeiz wird uns voller spott dargestellt. Der gipfel der ironie wird aber erreicht, wenn uns Mérimée schildert, wie die stolzen landjunker, die den großen Napoleon stürzen und ermorden wollen, beim anblick einer spinne oder maus erschrecken und bei der plötzlichen ankunft eines gendarmen kopfüber die flucht ergreifen.



Exotismus und lokalfarbe weist das schon in ziemlich modernem milieu spielende stück nicht auf. Dafür aber finden wir häufiger melodramatische züge. So ist schon die ganze gründung des geheimbundes mit ihren komischen, romanesken zwischenfällen von melodramatischer wirkung. Wir hören von geheimnisvollen, aber doch meistens sehr harmlosen plänen, von dem geheimen erkennungszeichen und dem furchterweckenden namen der verschwörer, die sich „Les amis du malheur“ nennen wollen. Auch eine wirksame antithese hat Mérimée hier geschaffen, wenn er dem prahlerischen und feigen landadel den entschlossenen und furchtlosen alten haudegen Bertrand, einen schlichten und geraden mann aus dem volke, gegenüberstellt.

In der charakteristik des stückes sind nur wenige romantische züge festzustellen. Nur die romaneske comtesse Des Tournelles mit ihren überspannten ideen und ehrgeizigen plänen trägt einige spuren der „maladie romantique“ in sich. Im übrigen sind die personen des stückes schon ziemlich realistisch, wenn auch etwas ironisch verzerrt, gekennzeichnet. So mag es sein, daß dieses kleine lustspiel wegen seines modernen milieus keinen so deutlichen romantischen charakter zeigt wie die früheren stücke, deren handlung meistens stark von exotismus und lokalfarbe durchzogen war. Immerhin kann auch hier ein leiser romantischer einschlag nicht geleugnet werden, der namentlich in dem lyrismus und der scharfen satire des autors gegen gesellschaftliche vorurteile seiner zeit hervortritt.

In ähnliche moderne französische zustände versetzt uns auch das zweite lustspiel „Les Deux Héritages ou Don Quichotte“, ein gleichfalls ziemlich unbedeutendes sittenstück, das Mérimée als „Moralité à plusieurs personnages“ bezeichnet hat. Trotz seines modernen charakters enthält aber dieses zweite stück viel deutlichere romantische züge als „Les Mécontents“. Auch hier liegt der kernpunkt der handlung in der romantischen kampfesstimmung des autors und in seiner beißenden satire über die gesellschaftliche und religiöse heuchelei seiner zeit. Besonders scharf richten sich die



angriffe des autors gegen die vorurteile und intrigen der vornehmen Pariser gesellschaft, gegen die affektiertheit und scheinheiligkeit der Pariser damen, *qui font mourir un homme pour n'être pas ridicules.*

Romantischer exotismus und lokalfarbe ist zwar nur indirekt, aber desto stärker vertreten in den erzählungen des spahiobersten Saqueville. Aus seinem munde hören wir von dem heißen klima Algeriens, von arabischen sitten und anschauungen, von bajaderen, wüstenritten und räuberischen überfällen. Mit lebendiger lokalfarbe schildert er uns das leben und treiben der Beduinen, ihre gastfreundschaft und ihre freundestreue, ihren aberglauben und ihre malerischen trachten. Auch antithese und melodramatisches element spielen in diesem stück eine bedeutende rolle. Antithetisch, ja selbst etwas melodramatisch wirkt schon die schwärmerische liebe der jungen, kaum zwanzigjährigen Julie zu dem fast fünfzigjährigen Saqueville, der seinerseits wiederum ihre mutter liebt. Antithese haben wir auch, wenn Mérimée der falschen, heuchlerischen Pariser gesellschaft in Saqueville einen vertreter des freien romantischen soldatenlebens in der wüste gegenüberstellt, der sich um die vorurteile der welt nicht kümmert. *„Qu'importe ce que dira le monde?“* ruft er selbstbewußt der vornehmen und affektierten marquise de Montrichard gegenüber aus. Melodramatische züge finden wir ferner in den häufigen knalleffekten, zufällen und überraschungen, die in diesem stücke vorkommen. Hierher gehören die unerwarteten erbschaften, die romanesken ideen der schwärmerisch veranlagten Julie und namentlich ihr plötzlicher sturz ins wasser, sowie ihre errettung durch den mutigen Saqueville.

Einen starken romantischen einschlag zeigen auch die charaktere des stückes. In Julie mit ihren romanesken ideen, in Saqueville mit seiner unglücklichen liebe und in der schauspielerin Clémence mit ihrer romantischen vergangenheit sehen wir gleich drei mehr oder minder deutlich ausgeprägte vertreter der „maladie romantique“. Seinem romantischen helden Saqueville mit seinem edlen, offenen charakter stellt Mérimée als wirksame antithese den jungen ehrgeizigen Louis, einen klug berechnenden und heuchlerischen vertreter der vornehmen Pariser gesellschaft, gegenüber. Auch kleinere züge

der romantischen liebe sind in diesem stücke enthalten. Hier ist vor allem die hoffnungslose liebe Saquevilles zu erwähnen, der die briefe seiner geliebten in der wüste stets bei sich getragen hat. Endlich gehört hierher auch die etwas melodramatische liebe der jungen, schwärmerischen Julie, die dem schon bejahrten oberst mutig in die wüste folgen will.

So sehen wir, daß Mérimée auch in diesem modernen sittenstück noch echt romantische ideen entwickelt hat, trotzdem es erst im jahre 1850, also in einer zeit entstand, in der unser autor bislang schon immer zu den realisten gerechnet wurde.

Noch deutlicher ist aber der romantische charakter Mérimées in seinem letzten dramatischen versuch, dem fragment „Les Débuts d'un aventurier“ zu erkennen, zu dem der autor erst im jahre 1852 durch seine geschichtlichen forschungen über den falschen Demetrius angeregt wurde. Dieses kleine historische stück, das, im gegensatz zu den beiden vorhergehenden lustspielen, Mérimées bedeutendes dramatisches talent verrät, das aber leider unvollendet geblieben ist, muß wieder zu den rein romantischen werken unseres autors gerechnet werden, wie sich im folgenden leicht nachweisen läßt.

Romantischer lyrismus und subjektivismus tritt uns allerdings hierin nur sehr selten entgegen. Immerhin hat Mérimée in der gestalt des genußsüchtigen und stark weltlich gesinnten mönches Grégoire seinem haß gegen die heuchlerische geistlichkeit wieder freien lauf gelassen. Auch seine verachtung klassizistischer regeln und formeln ist hier indirekt wiederzuerkennen, denn die handlung springt in den verschiedenen akten des stückes von den ufern des Dnieper und Don nach Ouglitch, Moskau und selbst nach dem fernen Polen über.

Um so deutlicher ist aber romantischer exotismus und lokalfarbe in diesem dramatischen fragment enthalten. Zum ersten male führt uns der autor in die kalten und noch wenig zivilisierten regionen des weiten Rußland, für dessen sitten und literatur er ja in seinen späteren lebensjahren überhaupt eine besondere vorliebe bezeugt. Aber nicht nur örtlicher exotismus findet sich in diesem stücke, nicht das Rußland der



gegenwart wird uns geschildert, sondern das Rußland des beginnenden 17. jahrhunderts mit seinen barbarischen sitten und seinem finsteren aberglauben.

Auch die antithese und vor allem das melodramatische element spielt hier eine große rolle. So haben wir z. b. eine deutliche antithese in den ersten szenen des III. akts, wo Mérimée den freien und selbstbewußten kosakenführern die heuchlerischen und kriecherischen bojaren und höflinge gegenüberstellt. Melodramatische züge können wir namentlich in den vielen unaufführbaren szenen und unerwarteten zwischenfällen des stückes feststellen. Auch das stete bemühen des autors, über die herkunft und gestalt seines helden einen geheimnisvollen schleier zu breiten, ist von melodramatischer wirkung. Wir erfahren ferner von giftmischerei, alchimie, zukunftsdeuterei und anderem mittelalterlichen aberglauben; selbst eine irrsinnige mit ihrem wunderlichen geschwätz tritt in diesem stücke auf. Endlich sind auch verkleidungen, verstellungen, überraschungen und andere romantische requisiten zahlreich in diesem ernsten stücke nachzuweisen. So erscheint der falsche Demetrius zweimal in romantischer verkleidung, einmal als mönch am zarenhofe selbst und das zweite mal als stallknecht und jäger bei den polnischen edelleuten.

Unter den charakteren des stückes tritt uns vor allem der falsche Demetrius selbst als echt romantischer held entgegen. Auch er ist von der „maladie romantique“ gepackt. Infolge seiner herrschsucht und seines unersättlichen ehrgeizes hadert er stets mit seinem schicksal, das ihn in niedrigen verhältnissen hat aufwachsen lassen. Seine abstammung ist in ein geheimnisvolles, romantisches dunkel gehüllt. Am besten charakterisiert sich dieser romantische abenteurer, der verfolgt und verbannt durch die lande irrt, selbst in den worten: *„Je suis un pauvre orphelin, fort mal traité de la fortune jusqu'à présent, heureux aujourd'-hui d'être admis sous le toit hospitalier d'un illustre palatin“* (akt V, sz. 3). Neben der romantischen krankheit kennzeichnet auch die antithese das wesen vieler personen des stückes. Antithetisch wie die figur des falschen Demetrius selbst, der vom einfachen kosaken



sich zum russenzaren emporschwingen will, wirkt z. b. auch die gestalt des schwedischen prinzen Gustav, der in diesem stücke als schlichter forscher und gelehrter auftritt.

Aus allem obigem ist zu erkennen, daß sich das wichtige fragment „Les Débuts d'un aventurier" würdig den romantischen jugendwerken unseres autors anschließt und daß mithin Mérimées gesamte dramatische tätigkeit bis auf einige realistische züge in den unbedeutenden lustspielen „Les Mécontents" und „Les Deux Héritages" als rein romantisch bezeichnet werden muß.

3. Die „Guzla" und kleinere lyrische Erzeugnisse.

Trotzdem Mérimée es niemals unternommen hat, in versen zu dichten, trotzdem er stets spöttisch den ruhm eines dichters von sich gewiesen hat, ist doch in den in prosa verfaßten stücken seiner „Guzla", in dem kleinen prosagedicht „La Perle de Tolède" und namentlich in den improvisierten balladen Colombas seine hohe lyrische begabung deutlich zu erkennen. Die „Guzla ou choix de poésies illyriques", die schon im jahre 1827 als sein zweites jugendwerk erschien, ist noch mehr als sein „Théâtre de Clara Gazul" zu den vollendetsten mystifikationen der literaturgeschichte zu zählen. Mit einem ganz unnachahmlichen geschick hat es Mérimée hier verstanden, in seinen vorreden und namentlich in seinen anmerkungen den leser über den wahren verfasser und den ursprung dieser wilden, primitiven balladen hinwegzutäuschen. Neben der äußeren romantischen form ihrer entstehung verrät sich aber die „Guzla" auch ihrem inhalt nach als ein rein romantisches werk. Mit ihrem meisterhaft dargestellten örtlichen und zeitlichen exotismus bildet sie einen triumph der romantischen lokalfarbentheorie. Obgleich sich Mérimée im jahre 1840 in seiner zweiten, wenig ernst zu nehmenden vorrede zur „Guzla" über die romantische lokalfarbe lustig machte, ist doch nicht zu leugnen, daß ihm eine so unübertreffliche schilderung mittelalterlicher illyrischer sitten nur auf grund ernster studien und forschungen gelingen konnte.



Daher sehen wir hier Mérimée als echten romantiker in seiner vortrefflichen darstellung des illyrisch-slavischen lokalkolorits und der primitiven anschauungen und gebräuche jener völker. Ein stark mittelalterlicher hauch voll blinden aberglaubens und unerschrockenen kriegerischen mutes durchzieht diese naive und urwüchsige poesie.

Neben der meisterhaften lokalfarbenschilderung zeigen sich auch viele andere romantische elemente in diesen illyrischen balladen. So hören wir hier oft vom bösen blick und von vampiren, von geheimnisvoller zauberei und übernatürlichen künsten. Selbst visionen, gespenster und hexen spielen hierin eine große rolle, und daneben werden uns wilde szenen voller raub, mord und grausamkeiten geschildert. Auch antithese tritt uns in der darstellung edler banditen und räuber häufig entgegen.

Endlich darf auch Mérimées verdienst um die reform der sprache hier nicht unerwähnt bleiben. Denn gerade in der „Guzla“ ist es ihm vortrefflich gelungen, die naive und bilderreiche ausdrucksweise jener primitiven völker nachzuahmen und durch einführung fremder worte und längst vergessener mittelalterlicher ausdrücke seine eigene muttersprache zu bereichern und wieder neu zu beleben. Auch sonst finden sich noch zahlreiche kleinere romantische züge in der „Guzla“, die hier nicht alle aufgeführt werden können. Für das einzelne verweise ich auf das vortreffliche werk des Serben Yovanovitch,[1]) der Mérimées „Guzla“ einer sehr gründlichen und eingehenden untersuchung gewürdigt hat.

Ähnliche romantische motive enthält auch das kleine prosagedicht „La Perle de Tolède“, das im jahre 1829, zwei jahre nach der „Guzla“, erschien und das entschieden zu den besten lyrischen erzeugnissen Mérimées zu rechnen ist. Besonders bewundernswert ist hierin die mittelalterliche spanische

[1]) Vgl. Voyslav M. Yovanovitch, La Guzla de Prosper Mérimée, Etude d'histoire romantique. Préface de M. Augustin Filon. Paris (Hachette) 1911. (Vgl. dazu die rezension von Max Kuttner in Herrigs Archiv bd. 129, s. 486—494, jg. 1912.)

lokalfarbe getroffen. Selbst im stil zeigt sich hier Mérimée, noch mehr als in der „Guzla“, als echter romantiker. Denn nur selten werden wir in seinen späteren werken eine so stark rhetorische und lyrische ausdrucksweise, eine so deutlich an Gautiers schreibart erinnernde, malerische und farbenprächtige darstellung wiederfinden wie in diesem kleinen romantischen jugendgedicht unseres autors.

Endlich sei schon hier auf die herrlichen improvisierten balladen in seiner späteren meisternovelle „Colomba“ hingewiesen, die gleichfalls einen stark romantischen charakter tragen und trotz ihrer prosaischen form von der hohen poetischen veranlagung Mérimées zeugnis ablegen. Jedoch stehen diese balladen in zu engem zusammenhange mit der handlung der „Colomba“ selbst und sollen daher erst in einem späteren kapitel bei der untersuchung der novellen berücksichtigt werden.

Mit dem „Théâtre de Clara Gazul“ und der „Jacquerie“ auf der einen, der „Guzla“ auf der anderen seite ist Mérimées eigentliches jugendwerk in seiner hauptsache erledigt. Überblicken wir nun zum schluß noch einmal die dramatischen und lyrischen jugendschöpfungen unseres autors, so dürfen wir mit recht behaupten, in allen rein romantische züge und motive nachgewiesen zu haben. Wir sehen also deutlich, welch starken romantischen kern unser autor von jugend auf in sich trägt. Schon aus diesem grunde wird es kaum glaubhaft und verständlich erscheinen, daß Mérimée in seinen späteren novellen so plötzlich von den romantikern abgerückt und zu den realisten oder gar wieder zu den klassikern übergegangen sei, wie uns die meisten seiner kritiker lehren wollen. Vielmehr muß uns sein echt romantisches jugendwerk auf den gedanken bringen, auch seine späteren hauptwerke auf romantische elemente hin genau zu untersuchen. Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß seine meisterhaften novellen oft ihren romantischen charakter nicht so klar und deutlich zeigen wie seine eigentlichen jugendschöpfungen, so werden wir doch bei eingehender betrachtung bald erkennen, daß

Mérimée auch als gereifter mann noch stets für seine romantischen ideale eingetreten ist, wenn auch nicht mehr mit derselben stürmischen heftigkeit wie in seinen jugendwerken. Nur hat er sich häufig ironisch verstellt und seine romantische ader .später nie zugeben wollen, er hat sich gewissermaßen ihrer als einer schwäche geschämt. Aus dieser tatsache heraus sind wohl hauptsächlich einige deutliche antiromantische züge in den novellen zu erklären, welche die kritiker zu der verschiedenartigsten beurteilung und zu häufigen irrtümern bei der untersuchung seines hauptwerkes geführt haben.

III. Kapitel.

Allgemeine Übersicht über Quellen, Inhalt und zeitliche Reihenfolge von Mérimées Roman und Novellen.

Ehe wir in die eigentliche untersuchung der romantischen elemente eintreten, soll eine kurze quellen- und inhaltsangabe von Mérimées roman und novellen in zeitlicher reihenfolge vorausgeschickt werden.

1. Die „Chronique du règne de Charles IX."

Mit dem jahre 1829, dem erscheinungsjahre seiner „Chronique", beginnt Mérimée allmählich, drama und lyrik zu verlassen und sich dem gebiete des romans und der novelle zu widmen, auf dem er seinen eigentlichen weltruf erlangen sollte. Die „Chronique du règne de Charles IX", sein einziger großer historischer roman, steht unter deutlichem einfluß W. Scotts und seiner berühmten „Waverley Novels". Der große schotte bildete damals überhaupt das bewunderte vorbild aller französischen romantiker, die ihn in den kleinsten zügen, selbst in den poetischen kapitelüberschriften, in ihren historischen romanen nachzuahmen suchten. Neben dem einfluß W. Scotts sind die quellen der „Chroniqne" in alten chroniken und bei geschichtsschreibern des 16. jahrhunderts wie Brantôme, d'Aubigné, Montluc zu suchen, die Mérimée in der vorrede zu seinem roman selbst angeführt hat.

Das hauptmotiv der „Chronique" liegt in einer lebendigen schilderung der ereignisse des jahres 1572, der entstehung und des verlaufes der schrecklichen Bartholomäusnacht mit



den ihr folgenden blutigen kämpfen um die festung La Rochelle. Um die bewunderte gestalt des admirals Coligny sammeln sich die häupter der Hugenotten zu einem feldzuge nach Flandern, während der könig inzwischen heimtückisch mit den Guisen ihren untergang plant. Ein junger hugenottischer edelmann aus der provinz, namens Bernard de Mergy, reist nach Paris, um unter den fahnen des admirals zu kämpfen. Er trifft in Paris seinen von den eltern verstoßenen bruder, den katholiken und höfling George de Mergy. Durch diesen wird er in die hofkreise eingeführt und lernt dort die schöne katholikin Diane de Turgis kennen, in die er sich bald sterblich verliebt und deren anbeter, den gefürchteten „raffiné“ Comminges, er im duell tötet. Er selbst entgeht bei diesem zweikampf nur durch einen glücklichen zufall dem tode, da die klinge eines gegners an einem ihm tags zuvor von Diane geschenkten amulett abgleitet. Beim beginn der Bartholomäusnacht befindet er sich ahnungslos bei seiner geliebten, wird durch diese und seinen bruder George gerettet und entkommt in mönchskleidung unerkannt nach der festung La Rochelle, dem letzten bollwerk der verfolgten Hugenotten. Hier nimmt er unter La Noue an den erfolgreichen ausfällen der belagerten teil und verursacht hierbei durch einen unglücklichen zufall die tödliche verwundung seines bruders, der als katholik auf der gegnerischen seite kämpft. Mit der rührend geschilderten sterbeszene Georges im hospital findet der roman etwas jäh und unvermittelt seinen abschluß.

Trotz großer vorzüge und meisterhaft geschilderter lokalfarbe enthält die „Chronique“ aber noch bedeutende fehler und schwächen, die namentlich in der mangelhaften konzentration der haupthandlung und in dem unvollkommenen schlusse des romans zu erkennen sind. Erst C. F. Meyer ist es später, angeregt durch Mérimées roman, gelungen, in seiner berühmten novelle „Das Amulett“ den lockenden stoff, der der „Chronique“ zugrunde liegt, zu seiner vollen wirkung zu bringen.[1]) Auch zu der bekannten und beliebten oper Meyerbeers „Die Hugenotten“ hat Mérimées roman den ersten

[1]) Vgl. dazu Anna Lüderitz, C. F. Meyers Amulett und seine Quelle in Herrigs Archiv bd. 112, jg. 1904, s. 110—121.

anstoß gegeben. Doch trotz dieses verhältnismäßig großen erfolges der „Chronique“ hat sich Mérimée später nie wieder auf dem gebiete des historischen romans versucht; seine eigentliche berühmtheit liegt vielmehr von nun an auf dem gebiete der novelle.

2. Die Novellen.

Gleich nach der veröffentlichung der „Chronique“ im jahre 1829 setzt auch Mérimées novellistische tätigkeit ein. Er eröffnet die lange reihe seiner novellen, die in den jahren 1829—1873 in kürzeren und längeren abständen erschienen, gleich mit einem kleinen meisterwerk, der berühmten novelle „Mateo Falcone“.

a) Mateo Falcone.

Die kurze novelle bildet mit der etwa 10 jahre später erscheinenden „Colomba“ zusammen die gruppe der vortrefflichen korsischen erzählungen Mérimées, die zu seiner berühmtheit als novellist ganz besonders beigetragen haben. Als Mérimée im jahre 1829 seinen „Mateo Falcone“ verfaßte, hatte er trotz gegenteiliger behauptung in seiner novelle die insel Korsika noch nie selbst bereist, und trotzdem ist nach dem urteil der kenner das korsische lokalkolorit hier ganz wundervoll getroffen. Die eigentliche quelle zu dieser kleinen erzählung besteht also in keinem persönlichen erlebnis des autors, wie dieser selbst uns glauben machen will, vielmehr ist sie in einer alten korsischen anekdote zu suchen, die Mérimée aber ganz individuell und künstlerisch umgestaltet hat.[1])

Die novelle „Mateo Falcone“ behandelt das bekannte motiv der korsischen gastfreundschaft. Fortunato, der sohn des Korsen Mateo Falcone, gewährt in der abwesenheit seiner eltern dem verfolgten und verwundeten banditen Gianetto obdach im väterlichen hause. Er versteckt ihn unter einem heuhaufen im hofe und verweigert den ankommenden voltigeurs, die von dem feldwebel Gamba geführt werden, jegliche

[1]) Vgl. die genauere quellenangabe bei Max Kuttner, Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée in Herrigs Archiv bd. 111 und 112, jg. 1903/04.

auskunft über den flüchtling. Als Gamba dem kinde jedoch seine goldene uhr zum lohne für seine aussage verspricht, verrät dieses durch einen seitenblick das versteck des banditen. Wenige augenblicke später kehrt der alte Falcone mit seinem weibe nach hause zurück. Er hört voller zorn, daß sein einziger sohn die dem Korsen heilige gastfreundschaft so schmachvoll verletzt hat. Wortlos läßt er die soldaten mit dem gefangenen banditen abziehen, dann hängt er seine büchse über die schulter, führt seinen sohn in eine nahe felsenschlucht und schießt ihn dort erbarmungslos wie einen gemeinen verräter nieder.

Diese packende, echt dramatische szene mit ihrem erschütternden ausgang wird uns in wenigen knappen seiten geschildert. Keine zeile ist hier überflüssig, keine noch so kurze erklärung hemmt den verlauf der geschichte, atemlos stürmt die handlung vorwärts bis zu dem tragischen schlusse. Die lebendige schilderung korsischer denk- und handlungsweise in Mérimées „Mateo Falcone" erregte bald weit über die grenzen Frankreichs hinaus aufsehen. Die gebildete welt Englands und Deutschlands beschäftigte sich bald sehr rege mit der wildromantischen gebirgsinsel Korsika, und schon im jahre 1830 verfaßte unser deutscher dichter Chamisso unter direktem einfluß von Mérimées novelle sein gleichnamiges gedicht „Mateo Falcone, der Korse", dem er bald noch einige andere korsische gedichte folgen ließ.

b) Vision de Charles XI.

Zum motto dieser novelle hat Mérimée sehr bezeichnend das bekannte zitat aus Shakespeares „Hamlet" gewählt:

> „There are more things in heav'n and earth, Horatio,
> Than are dreamt of in your philosophy!"

Zum ersten male ist hier der starke einfluß des genialen deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann und seiner fantastischen erzählungen auf Mérimée nachzuweisen.[1]) Durch die gesamtübersetzung der werke Hoffmanns von Loeve-Veimars (1829—1837) gelangte das „genre fantastique" in

[1]) Vgl. M. Breuillac, Hoffmann en France, in der Revue d'hist. litt. de la France bd. XIII und XIV, jg. 1906/07.



Frankreich, namentlich durch die romantiker, schnell zu einer großen berühmtheit, und auch Mérimée konnte neben G. Sand, Gautier, Balzac u. a. dem geheimnisvollen zauber des deutschen schwärmers und seiner schriften nicht lange widerstehen. Neben dem einflusse der fantastischen ideen Hoffmanns sind aber in dieser novelle auch einige spuren des Byronschen satanismus zu erkennen, so namentlich in der grausigen schilderung der hinrichtungsszene am schlusse der erzählung.

Die „Vision de Charles XI" ist eine kleine historische novelle aus dem ende des 17. jahrhunderts. Sie spielt im alten königsschlosse zu Stockholm und hat zum thema eine wunderbare, spukhafte erscheinung des königs Karls XI. von Schweden. An einem unfreundlichen herbstabend befindet sich der könig noch spät mit seinen getreuen in seinem kabinett. Während er schlaflos und unruhig im zimmer umherwandelt, bemerkt er plötzlich durch das fenster eine geheimnisvolle beleuchtung des im gegenüberliegenden schloßflügel befindlichen krönungssaales. Von seltsamen vorahnungen getrieben, läßt er die verschlossenen saaltüren öffnen und tritt mutig mit seinen begleitern in den saal ein. Hier bietet sich dem könig und seinem abergläubischen gefolge ein grausiges, spukhaftes bild dar. In dem magisch erhellten saale spielt sich eine blutige episode aus der späteren schwedischen geschichte vor seinen augen ab. Es handelt sich um die etwa hundert jahre später entstehende adelsverschwörung in Schweden, um die ermordung Gustavs III. und die hinrichtung seines mörders, des bekannten schwedischen edelmannes Anckarstroem. Erst auf die laut gerufene beschwörungsformel Karls hin beginnt die spukhafte vision langsam wieder zu verschwinden. Tief ergriffen kehrt der könig in sein kabinett zurück und läßt dort sogleich durch seine begleiter einen genauen bericht über die seltsame erscheinung aufsetzen, den er selbst unterzeichnet und versiegelt. Damit endigt diese echt romantische spuknovelle, die, wie wir sehen, schon ganz vom geiste Hoffmanns durchdrungen ist.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Diese kürzeste aller novellen Mérimées mit ihren knapp zehn seiten text gehört unstreitig zu den perlen seiner



erzählungskunst, da sie zusammen mit Stendhals beschreibung der schlacht bei Waterloo (in der „Chartreuse de Parme“) eine der besten schlachtenschilderungen der französischen literaturgeschichte überhaupt enthält. Sie erschien gleichfalls im jahre 1829 und steht unter dem unverkennbaren einflusse Stendhals und seines energiekultus. Von ihm hat Mérimée unter anderem seinen haß gegen den sentimentalen und übermäßig empfindsamen zug der romantiker geerbt, mit Stendhal gemeinsam hat er auch die vorliebe für die nackte tatsache, die in dieser novelle besonders deutlich zutage tritt. Der autor schildert uns hier eine äußerst lebensvolle episode aus dem unglücklichen russischen feldzuge des großen Napoleon, nämlich die blutige erstürmung der russischen schanze bei Cheverino. In der einleitung gibt Mérimée vor, daß ihm dieses erlebnis von einem seiner freunde, einem französischen offizier, berichtet worden sei, der selbst an diesem sturme teilgenommen habe. Aus dem munde dieses persönlichen augenzeugen erfahren wir dann die einzelheiten des todesmutigen kampfes, der unsere aufmerksamkeit bis zum schlusse in atemloser spannung hält.

d) Tamango.

„Tamango“ ist die rührende geschichte eines afrikanischen negerhäuptlings, der in der trunkenheit seine lieblingsfrau Ayché an einen französischen sklavenhändler, den kapitän Ledoux, verschenkt. Als der neger seinen rausch ausgeschlafen hat, bereut er seine unüberlegte tat, er kommt an bord des schon im abfahren begriffenen sklavenschiffs und fordert sein weib zurück. Da er sich aber unvorsichtig und arglos ganz allein an bord gewagt hat, wird er von dem hinterlistigen sklavenjäger überrumpelt, gefesselt und zu den gekauften sklaven ins zwischendeck gesperrt. Mit hilfe seines weibes Ayché, das ihm heimlich eine feile zusteckt, gelingt es ihm aber, sich und seine mitgefangenen von ihren ketten zu befreien und eine verschwörung gegen die grausamen weißen anzuzetteln. Auf ein gegebenes zeichen stürzen sich die schwarzen unter führung Tamangos auf ihre ahnungslosen bedrücker und ermorden die weiße besatzung des sklavenschiffes bis auf den letzten mann. Doch diese grausige tat



rächt sich bitter an den triumphierenden siegern. Die unwissenden neger verstehen das schiff nicht zu lenken, sie treiben lange zeit steuerlos auf den wellen des stillen ozeans umher, bis sie allmählich an hunger und schiffbruch zugrunde gehen. Als endlich eine englische fregatte das scheinbar verlassene wrack des sklavenschiffes entdeckt, findet man auf demselben nur noch Tamango mit schwachen lebenszeichen und zum skelett abgemagert vor. Infolge guter pflege erholt er sich bald wieder, wird nach Kingston auf Jamaika gebracht und stirbt hier viele jahre später als zimbelnschläger in einem englischen regiment.

Diese bizarre erzählung, die uns der autor in einem scheinbar gänzlich gleichgültigen tone und zeitweise selbst voll bitterster ironie vorträgt, verrät in der ungeschminkten schilderung all ihrer greuel und schandtaten wiederum den deutlichen einfluß Byrons und seiner „satanischen“ schule. In dieser neigung Mérimées zur darstellung des gewalttätigen und blutdürstigen ist wohl auch zusammen mit der tief pessimistischen grundstimmung und der hierin etwas zu stark auftretenden ironie die hauptschuld zu suchen, weshalb diese novelle trotz ihrer sonstigen vorzüge im allgemeinen nicht zu den meisterwerken unseres autors gerechnet wird.

e) Federigo.

Nachdem Mérimée bereits in seiner „Chronique“ die deutsche sage vom rattenfänger von Hameln in einem nebenmotiv vortrefflich dargestellt hatte, betritt er in dieser kleinen novelle wiederum das gebiet der legende, für das er schon von jugend auf ein besonderes interesse bekundet. Auch hier hat also Mérimée bahnbrechend gewirkt und wohl für G. Flaubert und A. France den anstoß zu ihrer modernen behandlung legendarischer stoffe gegeben. Neben der benutzung alter biblischer motive muß als die eigentliche quelle der novelle wohl eine mittelalterliche neapolitanische volkslegende angesehen werden, von welcher der autor in einer anmerkung im anfange seiner erzählung berichtet. Auch deutliche spuren der wunderbaren und fantastischen art E. Th. A. Hoffmanns sind hierin wiederum nicht zu verkennen.

Die novelle „Federigo“, die schon 1829 verfaßt, aber erst posthum veröffentlicht wurde, behandelt in etwas veränderter form und mit stark mittelalterlicher lokalfarbe das allgemein bekannte märchenmotiv von den drei wünschen. Am auffallendsten wirkt hierin die bizarre mischung von griechisch-heidnischer mythologie mit den modernen anschauungen des christentums, die von echt mittelalterlich naivem volksaberglauben zeugt. Federigo, ein ehemals reicher und durch seine spielleidenschaft ruinierter italienischer edelmann, hat eines tages das unverdiente glück, den Herrn Jesus und seine zwölf apostel bei sich zu gaste sehen zu dürfen. Er bewirtet seine frommen gäste äußerst reichlich und zuvorkommend, und Jesus gewährt ihm als lohn dafür bei seinem abschied die erfüllung seiner drei lieblingswünsche. Anstatt an das heil seiner seele zu denken, stellt der schlaue Federigo drei sehr seltsame forderungen, die ihm auch gewährt werden. Mit einem verzauberten kartenspiel, das er sich zuerst gewünscht hat, macht er sich wieder zum reichen mann, ja er reist selbst zu Pluto, dem könige der unterwelt, dem er im spiel swölf seelen von armen sündern abgewinnt. Durch die zauberkraft, die ihm die erfüllung der andern beiden wünsche verleiht, weiß er dem tode listig ein schnippchen zu schlagen, sodaß dieser ihn noch 140 jahre länger leben lassen muß. Als er aber endlich dennoch stirbt und ihn der tod in die hölle bringen will, verweigert ihm Pluto in erinnerung an den ihm gespielten streich den eintritt. Da ihm auch das fegefeuer verschlossen bleibt, muß ihn der tod wohl oder übel nach den himmlischen regionen bringen. Hier wird er endlich durch seine schlauheit und durch die erinnerung an seine dem Herrn und den jüngern gewährte gastfreundschaft samt den zwölf aus der hölle geretteten seelen in das paradies eingelassen.

In der ganzen erzählung, die oft stark humorvoll und ironisch wirkt, hat Mérimée den märchenhaft naiven volkston stets wundervoll getroffen, so daß auch diese bisher oft übersehene kleine novelle ihren eigenen reiz und ihre gewisse bedeutung neben den großen meisterwerken unseres autors hat.



f) Le Vase étrusque.

In dem „Vase étrusque“ sehen wir Mérimée zum ersten male als vertreter der „nouvelle mondaine“, des modernen realistischen gesellschaftsromans. Er wählt hierin einen ganz neuzeitlichen stoff, nämlich das motiv der übertriebenen eifersucht und empfindsamkeit in der modernen Pariser gesellschaft. Daneben spielt aber die schilderung des heimlichen liebesglücks und die satire über gesellschaftliche heuchelei und falsche freundschaft eine große rolle. So haben wir in dem „Vase étrusque“ eine echt psychologische seelenkampfnovelle, das trauerspiel der krankhaft übertriebenen eifersucht, vor uns, ein thema, das schon deutlich den allmählich beginnenden einfluß der großen russischen psychologen Dostojevsky und Turgenjew auf Mérimée erkennen läßt.

Der inhalt der erzählung, die im jahre 1830 erschien, ist kurz folgender: Auguste Saint-Clair, ein junger vornehmer Pariser, der von seinen freunden wegen seines verschlossenen wesens wenig geachtet wird, liebt heimlich und voller leidenschaft die komtesse Mathilde de Coursy, eine junge, hübsche und geistreiche witwe. Da seine liebe erwidert wird, hält er sich für den glücklichsten unter den menschen. Doch als bei gelegenheit eines junggesellendiners einer seiner freunde über das vorleben der komtesse boshafte andeutungen macht, als Saint-Clair erfährt, daß ein gewisser Massigny vor ihm der geliebte Mathildes gewesen ist, wird er von einer rasenden eifersucht gepackt. Als er sich obendrein erinnert, daß die komtesse von ihrem früheren liebhaber noch ein erinnerungszeichen, eine kostbare etruskische vase, besitzt und in ehren hält, läßt ihn sein übertrieben empfindlicher und krankhaft eifersüchtiger charakter keine ruhe mehr finden. Vom höchsten liebesglück stürzen ihn die qualen der eifersucht in die tiefste melancholie und verzweiflung. Als er in einem solchen anfalle von eifersucht unterwegs seinen freund, den rittmeister Alphonse de Thémines, trifft, bricht er mit diesem ganz unvermittelt infolge seiner gereizten stimmung einen heftigen streit vom zaune, der zu einer duellforderung anlaß gibt. Wenige stunden später erfährt er in einer rührenden liebesszene aus dem munde Mathildes, daß sein eifersüchtiger verdacht gänzlich unbegründet war und

daß seine geliebte das opfer einer böswilligen verleumdung geworden ist. Saint-Clair schwelgt nun wieder im höchsten liebesglück. Doch nicht lange läßt die grausame ironie des schicksals ihn dieses glück genießen. Am anderen morgen wird er von seinem früheren freund Thémines im duell erschossen. Seine unglückliche geliebte stirbt wenige monate später aus kummer über seinen plötzlichen tod.

Schon aus dieser kurzen inhaltsangabe können wir ersehen, daß Mérimée in seinem „Vase étrusque“ ein kleines psychologisches meisterwerk geschaffen hat, das namentlich durch seinen tragischen schluß von erschütternder wirkung ist. Besonderes interesse gewinnt aber die novelle noch durch die tatsache, daß Mérimée hier in der figur seines helden Saint-Clair zum ersten male einige deutliche autobiographische züge erkennen läßt, mit denen wir uns später noch genauer beschäftigen werden.

g) La Partie de trictrac.

Wie „Le Vase étrusque“ ein trauerspiel der übertriebenen eifersucht, ist „La Partie de trictrac“ ein drama des überempfindlichen ehrgefühls. Trotzdem diese erzählung nicht in den vornehmen Pariser gesellschaftskreisen, sondern teilweise in der hafenstadt Brest, teilweise auf hoher see spielt, behandelt sie doch ein modernes psychologisches thema und verrät damit wieder deutlich den einfluß Dostojewskijs und anderer großer russischer autoren auf Mérimée. In der äußeren form ähnelt sie der früheren kleinen novelle „L'Enlèvement de la redoute“, die ja auch kein selbsterlebnis des verfassers, sondern den angeblichen bericht eines befreundeten französischen offiziers enthält.

Die „Partie de trictrac“ erschien zusammen mit dem „Vase étrusque“ im jahre 1830. Sie behandelt den qualvollen gewissenskampf eines jungen ehrenhaften offiziers, der zum ersten male in seinem leben eine ehrenrührige handlung begangen hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Roger, ein junger ehrgeiziger seeleutnant, der zur zeit der kontinentalsperre auf der französischen fregatte „La Galatée“ dient, verliebt sich während seines aufenthalts im kriegshafen Brest in die schöne und leichtsinnige schauspielerin Gabrielle. Nach

einigen vergeblichen anstürmen gelingt es ihm durch eine mutige tat, das herz der launischen schönen zu erobern. Beide genießen nun ein ungetrübtes liebesglück. Als aber eines tages eine holländische fregatte in den hafen einläuft, läßt sich Roger von den reichen holländischen offizieren zum würfelspiel verleiten. Er verliert im triktrakspiel bald sein ganzes vermögen und obendrein auch noch das seiner geliebten. Voller verzweiflung über seinen verlust betrügt er in einem unbeobachteten augenblicke seinen partner im spiele um einige goldstücke. Von nun an wendet sich sein glück, er gewinnt bald sein geld zurück und noch außerdem die hohe summe von vierzigtausend franken hinzu, sodaß sein mitspieler sich am anderen morgen deswegen erschießt. Durch diese tat des Holländers wird Roger aufs tiefste getroffen, trotz seines geringfügigen betruges läßt ihm sein gewissen nun keine ruhe mehr. Er gesteht seiner geliebten seinen betrug ein und sinnt von nun an nur noch darauf, sich das leben zu nehmen und so seine schuld zu büßen. Ein unbedachtes, zorniges wort Gabrielles, das ihn grausam an seinen fehltritt erinnert, läßt diesen plan in ihm zum festen entschluß reifen. Nur die inständigen bitten seines freundes und vor allem das rührende flehen seiner geliebten vermögen ihn zu bestimmen, von seinen selbstmörderischen ideen abstand zu nehmen und statt dessen einen ehrlichen soldatentod zu suchen. Bald darauf erhält sein schiff befehl, in see zu stechen und den kampf mit den Engländern aufzunehmen. Roger, der sich bei dieser gelegenheit absichtlich den kugeln der feinde aussetzt, wird durch einen kartätschenschuß getroffen und tödlich verwundet.

Wie in der „Chronique“ bricht auch hier die handlung plötzlich und mit einem ruck ab, ohne uns über den eigentlichen ausgang der erzählung aufklärung zu verschaffen. Doch erspart sich Mérimée voller zartgefühl durch diesen unvollkommenen abschluß die schilderung der erschütternden sterbeszene Rogers, der nicht gefangen in die hände des feindes fallen will, sondern seinen freund schwören läßt, ihn im falle einer schweren verwundung vollends zu töten. Wie wir sehen, ist auch diese novelle reich an spannenden und interessanten einzelszenen, die wohl hauptsächlich Mérimées zeitgenossen

Scribe veranlaßt haben mögen, diesen stoff später auch dramatisch zu verwerten.

h) Les Sorcières espagnoles.

Die kleine erzählung, die Mérimée 1830 bei gelegenheit einer Spanienreise in Valencia niederschrieb, die aber erst 1833 in der „Revue de Paris“ gedruckt wurde, ist eigentlich noch keine novelle zu nennen. Sie ist ein selbsterlebnis des verfassers und kennzeichnet am klarsten den übergang vom schlichten reisebericht zur kunstmäßigen novelle. Aus ihrem stark fantastischen und abergläubischen inhalt geht wieder deutlich die einwirkung des „genre hoffmannesque“ auf Mérimée hervor.

Die „Sorcières espagnoles“ enthalten kurz folgenden gedanken: Mérimée befindet sich mit seinem führer, einem valencianischen bauern namens Vicente, auf einem ausfluge von Valencia nach Murviedro in Spanien. Unterwegs entspinnt sich eine angeregte unterhaltung zwischen dem autor und seinem führer, bei welcher gelegenheit der letzte als echtes kind seines landes die abergläubischsten und abenteuerlichsten dinge vorbringt. Auf das drängen Mérimées hin erzählt der führer auch eine richtige spanische hexengeschichte, die sein eigener vetter erlebt haben soll und die ihren höhepunkt in einer geheimnisvollen, nächtlichen hexenfahrt nach Amerika hat. Mit allerhand anderen zauber- und spukgeschichten, die uns von der abergläubischen wirkung des bösen blickes, von talismanen, kugelfestmachen und ähnlichen gruseligen dingen berichten, endigt dann diese ganz in der art Hoffmanns gehaltene, fantastische erzählung.

i) La Double méprise.

Noch mehr als „Le Vase étrusque“ verdient die drei jahre später erschienene erzählung „La Double Méprise“ den namen einer modernen realistischen gesellschaftsnovelle. Rick [1]) hat sie wohl hauptsächlich wegen ihres ziemlich stattlichen

[1]) Vgl. den vortrag von Karl Rick, Die Novellen des Pr. Mérimée in den Mitteil. d. literarhist. Ges. Bonn (unter vorsitz von Prof. Litzmann), 6. jahrg., 1911, heft 2, s. 21 ff.



umfanges als roman aufgeführt, doch ist diese benennung kaum zu empfehlen, da man aus dem gleichen grunde auch „Colomba", „Carmen" und andere größere novellen Mérimées als romane bezeichnen könnte. Auch bei dieser modernen salonnovelle, die ein ganz ähnliches thema behandelt wie „Le Vase étrusque" und „La Partie de trictrac", ist der einfluß der großen russischen psychologen Turgenjew und Dostojewskij als feststehend zu betrachten. Doch daneben hat Stendhal stark eingewirkt, wie ja Mérimée überhaupt in den jahren 1829 bis 1834 fast völlig unter dem einflusse seines älteren freundes steht. Endlich ist in der großen schachtelepisode, die uns das romantische abenteuer Darcys in der Türkei schildert, eine starke anlehnung an Byrons „Don Juan" zu erkennen.

Der inhalt der „Double méprise" ist bald erzählt: Julie de Chaverny, eine junge, schwärmerische dame der Pariser gesellschaft, ist seit sechs jahren mit einem gleichgültigen, rohen und taktlosen gatten verheiratet und fühlt sich in ihrer ehe tief unglücklich. Doch hat sie bisher standhaft ihren kummer in ihrem innern verschlossen und dem gatten stets die eheliche treue gewahrt. Da trifft sie plötzlich eines tages in einer gesellschaft bei ihrer freundin einen alten jugendfreund, namens Darcy, wieder, der soeben erst nach einem sechsjährigen aufenthalt in der Türkei zurückgekehrt ist. Durch diesen wird die erinnerung an ihre glückliche, sorglose jugendzeit wieder in ihr wach. Sie glaubt sich von ihm noch geliebt wie vor ihrer heirat und bildet sich infolge ihres qualvollen seelenzustandes ein, ihn wiederzulieben und stets geliebt zu haben. Ein unglücklicher zufall will es, daß sie infolge eines wagenunfalles gezwungen ist, mit Darcy gemeinsam die heimfahrt von der gesellschaft anzutreten. Unterwegs wird sie nach einem verzweifelten seelenkampfe ihrem gatten untreu und gibt sich Darcy hin. Doch kaum hat sie dem vermeintlichen geliebten ihr herz ausgeschüttet, da erlebt sie in ihrer liebe eine zweite grausame enttäuschung. Sie erkennt plötzlich voller abscheu, daß sie in Darcy statt eines weichen, mitfühlenden geliebten einen kalt berechnenden egoisten gefunden hat, der sie noch weniger versteht als ihr eigener gatte. Von ekel gepackt, beschließt sie freiwillig in den tod zu gehen.

Doch der tod kommt ihr zuvor, sie stirbt wenige tage später an den folgen der inneren erregung und der qualvollen gewissensbisse über ihren fehltritt.

Auch hier sehen wir also wieder eine moderne seelenkampfnovelle vor uns, die aber in ihren einzelheiten nicht so fein und logisch durchdacht ist wie „Le Vase étrusque". Namentlich wirkt der schluß der novelle etwas unerwartet und unwahrscheinlich. Aber in einem anderen wesentlichen punkte ähnelt die „Double méprise" dem „Vase étrusque". Wie uns Mérimée dort in der figur seines helden Saint-Clair ein etwas geschmeicheltes selbstporträt gegeben hat, so finden wir hier in der gestalt Darcys ein etwas düster gezeichnetes abbild seines eigenen ich. Zum schlusse möge noch darauf hingewiesen sein, daß G. Flaubert in seinem realistischen meisterroman „Madame Bovary" einen ganz ähnlichen stoff bearbeitet hat und daß er vielleicht in einigen großen grundzügen den ideen der vorliegenden novelle gefolgt ist.

k) Les Ames du purgatoire.

Nach den drei modernen gesellschaftsnovellen „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac" und „La Double méprise" wendet sich Mérimée im jahre 1834 wieder dem gebiete der legende zu. Wie er in „Federigo" einen alten italienischen legendenstoff novellistisch umzugestalten weiß, sucht er in den „Ames du purgatoire" die bekannte spanische legende von Don Juan de Maraña zu modernisieren. Neben der einwirkung Byrons ist in dieser novelle wieder deutlich der einfluß E. Th. A. Hoffmanns zu verspüren, der in der spannenden schilderung der düsteren vision Don Juans besonders klar zutage tritt. Ja, in der fantastischen szene, wo Don Juan seinem eigenen begräbnis beiwohnt, übertrifft Mérimée sein bewundertes vorbild, denn er versteht es hier fast noch besser als Hoffmann, den leser unmerklich von der wirklichkeit in das land des wunderbaren und märchenhaften hinüberzugeleiten. Die bizarrsten und unwahrscheinlichsten dinge und situationen weiß er als möglich und lebenswahr hinzustellen, und erst als die schilderung des grausig-fantastischen ihren höhepunkt erreicht hat, gibt er uns mit einem schlage der wirklichkeit zurück.



Der titel „Les Ames du purgatoire“ ist wenig bezeichnend für die novelle, wie Mérimée überhaupt in der wahl fast aller seiner titel sehr wenig geschick beweist. Die „Ames du purgatoire“ enthalten in etwas breiter form die geschichte von dem berühmten Don Juan, dem „Faust“ der Romanen. Diese sagenhafte persönlichkeit ist, wie Mérimée im anfange seiner erzählung behauptet, erst aus der mischung zweier verschiedener gestalten entstanden, nämlich aus der figur Don Juan Tenorios, den Molière und Mozart in ihren bekannten meisterwerken behandeln, und aus der legende von dem büßer Don Juan de Maraña. Diesen letzteren allein hat Mérimée zum helden seiner vorliegenden novelle gewählt. Sein romantischer lebenslauf wird uns von anfang bis zu ende geschildert. Wir hören von der vornehmen abstammung Don Juans, von seiner verwöhnten erziehung und von seinem fortzuge nach der damals hochberühmten spanischen universität Salamanca, wo er bald in schlechte gesellschaft gerät und ein ausschweifendes leben beginnt. Unter dem einflusse seines freundes Don Garcia wird er bald zum echten wüstling und begeht schandtaten über schandtaten auf seinen abenteuerlichen fahrten. Als er in seiner vermessenheit selbst eine nonne rauben und verführen will, schickt ihm der himmel eine deutliche warnung. Er sieht eines nachts eine grausige geisterprozession an sich vorbeiziehen und nimmt selbst an seiner verdammung und seinem entsetzlichen tode teil. Durch diese vision aufs tiefste getroffen, bekehrt er sich, geht in ein kloster und büßt dort durch ein asketisch frommes leben seine schuld. Er stirbt schließlich in tiefster selbsterniedrigung als frommer mönch, verehrt und betrauert von seinen mitmenschen.

Die novelle ist entschieden nicht zu Mérimées meisterwerken zu rechnen. Im gegensatz zu „Mateo Falcone“ und den anderen kurzen erzählungen leidet sie oft an einem etwas schleppenden gange der handlung, an unwahrscheinlichen, wenig motivierten situationen und anderen schwächen. Erst in der grandiosen spukszene, die uns Don Juan als augenzeugen seines eigenen begräbnisses schildert und die einen viel tieferen eindruck auf uns macht als die „Vision de Charles XI“, erkennen wir Mérimées meisterhafte erzählungskunst wieder.

l) La Vénus d'Ille.

Die kleine erzählung, die nach Mérimées eigenem urteil[1]) die erste rolle unter seinen novellen einnimmt, bildet den triumph des „genre hoffmannesque“ in seinem ganzen schaffen. Breuillac[2]) nennt sie auch deswegen kurzweg *un conte véritablement fantastique.* Und in der tat finden wir, abgesehen vielleicht von der späteren novelle „Lokis“, unseren autor wohl in keinem seiner anderen werke so stark vom geiste Hoffmanns durchdrungen wie hier. In der spannenden darstellung des unheimlichen und furchterweckenden, in der schilderung des „fantastique naturel et vrai“, ja selbst in einigen kleinen stileigentümlichkeiten können wir hier fast wörtliche anklänge an Hoffmanns erzählungen feststellen. Wie in der spukszene in den „Ames du purgatoire“ scheint Mérimée auch hier sein vorbild noch zu übertreffen, denn die bizarre mischung von übernatürlichem und wirklichem, der unmerkliche übergang vom natürlichen zum auffallenden, wunderbaren und schließlich zum spukhaften ist ihm auch hier meisterhaft gelungen. Die darstellung des grausigen und entsetzlichen am schlusse der erzählung verrät neben Hoffmanns auch noch Byrons einfluß auf Mérimée.

Neben diesen fremden einwirkungen ist uns aber auch die eigentliche quelle zu dieser fantastischen erzählung bekannt. Der vorliegende novellenstoff ist schon sehr alt und stammt nicht erst, wie Schultz-Gora[3]) meint, aus dem 12. jahrhundert, sondern ist nach Filon[4]) schon in einer chronik des 10. jahrhunderts nachzuweisen. Er findet sich bei dem mittelalterlichen lateinischen chronisten Hermann Corner in einer äußerst naiven und primitiven form. Besonders bewundernswert muß daher hier die kunst Mérimées erscheinen, der diesen einfachen alten stoff in eine so spannende moderne novelle umzugestalten wußte.

---

[1]) Vgl. „Correspondance inédite“ p. 66 (brief vom 18. februar 1857.)

[2]) Vgl. Breuillac in seinem oben erwähnten artikel in der R. d. h. l., bd. XIV, s. 88.

[3]) Vgl. Schultz-Gora in seiner einleitung zu Roman. Meistererzähler bd. VIII.

[4]) Vgl. A. Filon „Mérimée et ses amis“ s. 97 f. und seine Mérimée-biographie s. 62 f. Vgl. im übrigen A. Graf, Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo, Turin 1882—83.

Die „Vénus d'Ille“, die im Mai 1837 erschien, ist wie die „Sorcières espagnoles“ ein angebliches selbsterlebnis des verfassers und hat kurz folgenden inhalt: Mérimée, der damals schon zum generalinspektor der historischen denkmäler Frankreichs ernannt war, kommt auf einer seiner inspektionsreisen auch in die wilde landschaft Roussillon am hange der Pyrenäen, um in dem städtchen Ille dem altertumsforscher herrn von Peyrehorade einen besuch abzustatten. Dieser, ein komischer alter kauz, zeigt seinem gast als besondere überraschung eine wundervolle bronzene Venusstatue, die erst kürzlich in seinem garten ausgegraben wurde. Wenige tage darauf vermählt sich der sohn Alphonse des herrn von Peyrehorade mit einer benachbarten jungen adligen. Noch am hochzeitsmorgen selbst läßt sich der junge bräutigam in echt baskischer spielleidenschaft zu einer ballspielpartie mit durchreisenden Aragoniern hinreißen. Ohne viel überlegung streift er beim beginne der partie seinen verlobungsring, der ihn beim spiele stört, über den finger der nahestehenden Venusstatue. Als er aber am abend seinen vergessenen ring wiederholen will, hat sich der finger der Venus gekrümmt und will das kleinod nicht wieder herausgeben. Von abergläubischer angst gepackt, eilt der neuvermählte ins haus zurück und leidet am ganzen hochzeitsabend an einer seltsamen inneren erregung und an unheimlichen vorahnungen. Am anderen morgen bietet sich den hochzeitsgästen ein grausiger anblick im zimmer der neuvermählten dar: Alphonse liegt leblos und anscheinend eines gewaltsamen todes gestorben quer über das bett gebreitet, während seine junge gattin den verstand verloren hat und wirres zeug von dem nächtlichen erscheinen einer grünlichen riesin redet, die die gestalt der Venusstatue gehabt und ihren gatten in ihren umarmungen erdrückt habe.

So endigt diese fantastische erzählung, ohne uns in irgendeiner weise aufklärung über den mysteriösen vorfall zu verschaffen. Doch haben wir hier keinen unvollkommenen schluß wie bei der „Chronique“ vor uns, vielmehr hat uns der autor hier mit feinem bedacht über den ausgang im ungewissen gelassen, indem er entweder eine lösung zum unmöglichen, dem lebendigwerden der Venusstatue, oder eine ganz einfache und natürliche erklärung — die ermordung

Alphonses durch einen rachsüchtigen, im ballspiel beleidigten Aragonier — andeutet. Durch diesen zweideutigen ausgang gewinnt die erzählung noch an geheimnisvollem reiz. Neben dieser spannenden schlußtechnik Mérimées ist hier namentlich noch seine meisterhafte kunst der personifikation lebloser dinge zu bewundern. Mit ganz unnachahmlichem geschick ist es ihm gelungen, bei der schilderung der Venus den eindruck des lebendigen zu erwecken, diesen eindruck durch kleine, kaum merkliche kunstgriffe (zurückprallen des steines, krümmung des fingers der Venus usw.) allmählich zu steigern und schließlich den leser ganz mit dem unheimlichen grauen des unerklärlichen zu erfüllen.

m) Colomba.

Die korsische meisternovelle „Colomba", die Filon und d'Haussonville auch wenig zutreffend als roman bezeichnen, ist neben „Carmen" und „Mateo Falcone" wohl das berühmteste und populärste werk unseres autors. Trotzdem wollen aber einige kritiker schon hierin eine abnahme der kraft Mérimées erkennen. So hat z. b. Rick nicht ganz unrecht, wenn er in seinem schon oben erwähnten vortrage [1]) behauptet: „Die sicherheit der charakteristik hat den dichter der „Colomba" verlassen. An psychologischer feinheit steht Mérimées populärste erzählung weit hinter weniger bekannten zurück." Trotz dieser kleinen schwächen darf man aber auch andererseits nicht verkennen, daß namentlich die korsische lokalfarbe hier mit einer geradezu bewundernswerten sicherheit geschildert ist. Während der autor bei der abfassung seines „Mateo Falcone" Corsica noch nie gesehen hatte, wurde er zu seiner „Colomba" durch einen längeren aufenthalt auf der insel im jahre 1839 angeregt. Bei dieser gelegenheit lernte er auch die heldin seiner im folgenden jahre erscheinenden novelle persönlich kennen. Sie hieß mit ihrem wahren namen Colomba Bartoli, war wegen ihres männlichen mutes weit über Corsica hinaus berühmt und stand damals schon in ihrem 72. lebensjahre. Mithin beruht unsere novelle zum größten teile auf wahren ereignissen und vorfällen, die Mérimée natürlich oft stark romantisch

[1]) Vgl. bei Rick s. 36.

ausgeschmückt hat. Neben diesem persönlichen erlebnis hat er dann als quellen alte korsische anekdoten und familientraditionen zu rate gezogen, denen er einzelne wichtige motive, wie z. b. die erzählung von dem berühmten „coup double“ und die korsischen banditengeschichten, entlehnt hat. Näheres über die entstehung der „Colomba“ findet man bei Kuttner in seinem schon oben erwähnten artikel.[1])

Der inhalt der „Colomba“ ist durch die zahlreichen ausgaben und übersetzungen sowie durch den häufigen schulgebrauch dieser beliebten novelle zu allgemein bekannt, um hier noch besonders angeführt zu werden. Ganz kurz möge nur darauf hingewiesen sein, daß wir in „Colomba“ die meisterhaft dargestellte geschichte einer echt korsischen „Vendetta“ vor uns haben. Von besonderem interesse sind hierin noch die wundervollen improvisierten balladen Colombas, in denen einige kritiker nur eine kunstvolle übersetzung wirklicher korsischer volkslieder, die meisten hingegen ein originales lyrisches erzeugnis unseres autors sehen wollen. Da es bislang noch nicht gelungen ist, die alten korsischen fassungen dieser „ballatas“ zu entdecken, so dürfen wir wohl mit recht annehmen, daß es Mérimée auch hier wie in seiner „Guzla“ verstanden hat, eine leidenschaftlich wilde und primitive volkspoesie selbst zu schaffen, die von seiner hohen lyrischen begabung ein weiteres beredtes zeugnis ablegt. Handlung und stil der novelle sind stets klar, durchsichtig und voll lebendiger dramatischer bewegung; nur der schluß wirkt wie bei fast allen erzählungen unseres autors übertrieben hart und grausam.

n) Arsène Guillot.

Wenn Rick in seinem schon mehrfach erwähnten vortrage eine gewisse einförmigkeit der typen und motive in Mérimées einheimischen novellen zu erkennen glaubt, so müssen wir ihm namentlich bei der betrachtung der „Arsène Guillot“ völlig recht geben. Wie in dem „Vase étrusque“, der „Double méprise“ u. a. betritt Mérimée auch hier wieder das gebiet der modernen gesellschaftsnovelle. Wiederum steht er

[1]) Vgl. M. Kuttner in „Herrigs Archiv“ bd. 112 (1904), s. 101—109.



hier unter dem deutlichen einflusse Stendhals und der großen russischen psychologen. In den häufigen subjektiven reflexionen und philosophischen zwischenbemerkungen in dieser erzählung läßt sich vielleicht auch eine anlehnung an die bekannte stilmanier Balzacs feststellen. Endlich sind hier in den häufigen anspielungen auf den griechischen befreiungskampf auch echt Byronsche gedanken wiederzuerkennen.

Der inhalt der 1844 erschienenen novelle ist in folgenden worten kurz zusammenzufassen: Arsène Guillot, eine arme, aber aufrichtige und ehrliche Pariser dirne, ist durch den tod ihrer mutter in die tiefste betrübnis versetzt. Sie härmt sich deswegen so sehr, daß sie kränkelt und sichtlich abmagert. Sie verliert ihre ehemalige schönheit und kann ihrem niedrigen geschäft nicht mehr mit erfolg nachgehen. In echt naivem volksaberglauben beschließt sie, ihrem schutzheiligen eine kerze zu weihen, um ihre frühere verführerische schönheit wiederzuerlangen. Bei dieser gelegenheit erregt sie in der kirche das interesse einer vornehmen Pariserin, der frommen madame de Piennes. Wenige tage nach dieser begegnung stürzt sich Arsène, von verzweiflung und hunger getrieben, aus dem fenster, um freiwillig den tod zu suchen. Mit gebrochenen gliedern wird sie auf der straße aufgehoben und von der gerade herzukommenden Madame de Piennes aufopfernd gepflegt. Im krankenbette beichtet Arsène ihrer vornehmen pflegerin, die sich die bekehrung des unglücklichen mädchens zur aufgabe gemacht hat, ihre ganze, an verfehlungen reiche lebensgeschichte. Sie erzählt ihr namentlich von ihrer leidenschaftlichen liebe zu einem jungen Pariser lebemann, der sie jedoch seit einiger zeit gänzlich im stiche gelassen habe. Ein unglücklicher zufall will es, daß dieser frühere geliebte Arsènes, der mit einem jugendfreund Madame de Piennes, namens Max de Salligny, identisch ist, plötzlich in Paris ankommt. Arsène erkennt sofort ihren ehemaligen liebhaber wieder, und von nun an bleiben alle frommen bekehrungsversuche der Madame de Piennes vergebens. Trotz der ermahnungen ihrer pflegerin kann Arsène von ihrer sündigen leidenschaft nicht lassen und sie stirbt schließlich mit dem rührenden bekenntnis ihrer liebe auf den lippen. Anstatt eines umfangreichen schlusses hat Mérimée nur eine kurze, aber vielsagende

andeutung über den weiteren verlauf an das ende seiner erzählung gesetzt. Denn die sechs lakonischen schlußworte *„Pauvre Arsène! Elle prie pour nous!“* klären uns deutlich und voll scharfer ironie darüber auf, daß die devote Madame de Piennes trotz ihrer übertriebenen äußerlichen frömmigkeit doch der verführung unterlegen und die geliebte ihres jugendfreundes Max geworden ist.

Aus obigem ist leicht zu ersehen, daß die novelle „Arsène Guillot“ in ihren motiven und charakteren eine auffallende ähnlichkeit mit der früheren erzählung „La Double Méprise“ verrät. In beiden novellen hat Mérimée die „fragilité de la vertu“ voll bitterer ironie zu seinem hauptmotiv gemacht; in beiden greift er die vornehmen und affektierten Pariser damen heftig an, die so schnell der verführung unterliegen. In beiden fällen ist der verführer ein jugendfreund und ein vielgereister, romantischer abenteurer. Madame de Piennes ist eine nur wenig veredelte Julie de Chaverny. In Max de Salligny sehen wir ferner, wie schon aus dem namen hervorgeht, zwei personen des „Vase étrusque“, nämlich Saint-Clair und Massigny, vereinigt. Ganz ähnliche motive und charaktere hatte Mérimée übrigens schon vorher in seinem kleinen lustspiel „Les Mécontents“ geschaffen (La Comtesse Des Tournelles und Edouard de Nangis). Eine gewisse einförmigkeit ist also Mérimée, namentlich in dieser novelle, nicht abzusprechen. Auch in der handlung, charakteristik und der unmoralischen tendenz der erzählung zeigen sich große schwächen. Doch trotz alledem dürfte „Arsène Guillot“ schon allein wegen der wundervoll gezeichneten figur der titelheldin eine größere beachtung unter den werken unseres autors verdienen, als sie bislang gefunden hat.

o) Carmen.

Neben „Colomba“ gehört auch „Carmen“ zu den populärsten werken unseres autors, was aber wohl hauptsächlich erst dem großen erfolge von Bizets meisteroper, der die novelle als vorlage diente, zuzuschreiben ist. Mérimée wurde zu dieser spannenden erzählung durch seine häufigen reisen nach seinem lieblingslande Spanien angeregt. Den direkten anstoß dazu gab aber die comtesse de Montijo, die mutter der späteren

kaiserin Eugenie und Mérimées intime freundin, die ihm die der „Carmen“ zugrunde liegende spanische anekdote erzählte. Diese anekdote kleidete er in ein echt romantisches, abenteuerliches gewand und schuf daraus im jahre 1845 seine novelle „Carmen“, deren inhalt durch Bizets gleichnamige oper so allgemein bekannt geworden ist, daß er hier keiner besonderen erwähnung bedarf. Interessant ist vor allem die merkwürdige form und einkleidung der novelle. Sie ist zum größten teile eine ich-erzählung und ein selbsterlebnis des verfassers, der den eigentlichen kern der novelle, die beichte Don Josés im dritten kapitel, mit allerhand gelehrtem beiwerk umrahmt hat. Die eigentliche haupthandlung der novelle ist also im dritten kapitel enthalten, während der verfasser im ersten kapitel die bekanntschaft Josés und im zweiten die der Carmen bei gelegenheit einer forschungsreise durch Spanien macht. Die romantik dieser begegnung des autors mit dem berüchtigten spanischen schmuggler und räuber Don José erinnert deutlich an Wilhelm Hauffs bekannte erzählung „Die Karawane“ und die dort eingeflochtene geschichte von Orbasan, dem herrn der wüste. Das schlußkapitel IV steht ganz für sich und in fast gar keinem zusammenhange mit dem eigentlichen hauptthema der erzählung. Es enthält ein bunt zusammengewürfeltes gemisch von spanischer lokalfarbe und gelehrten forschungen über stammeskunde, sitten und sprache der Zigeuner. Durch diesen übertrieben gleichgültigen schluß will uns der autor nach seiner beliebten technik schnell über den peinlichen eindruck hinweghelfen, den das grausige ende der eigentlichen erzählung auf uns hinterlassen muß.

Über den literarischen wert der novelle „Carmen“ sind sich die kritiker nicht einig. Einige wie Filon und Polikowsky, der außerdem noch auf eine gewisse ähnlichkeit der erzählung Mérimées mit dem meisterwerke des abbé Prévost „Manon Lescaut“ hinweist, wollen in der komposition und charakteristik der novelle große schwächen entdecken. Andere hingegen, wie z. b. vor allem Rick, halten „Carmen“ für ein völlig gelungenes meisterwerk Mérimées, das sich dem „Mateo Falcone“ und der „Vénus d'Ille“ ebenbürtig zur seite stelle und das die „Colomba“ in mancher hinsicht noch weit übertreffe. Mag dieses lob auch vielleicht etwas übertrieben



klingen, so muß man doch zugeben, daß, abgesehen von der etwas matt gehaltenen figur Don Josés und dem oft etwas störenden wissenschaftlichen ballast, auch diese erzählung in der darstellung echt spanischer lokalfarbe und in der unübertrefflichen charakteristik der titelheldin die meisterhand Mérimées deutlich erkennen läßt Der bekannte komponist Bizet wurde 30 jahre später durch diesen lockenden stoff angeregt, er arbeitete im verein mit Meilhac und Halévy das für die haupthandlung allein in betracht kommende dritte kapitel der novelle dramatisch um und schuf daraus seine berühmte meisteroper „Carmen", die bald einen siegeszug durch die ganze zivilisierte welt antrat und gleichzeitig auch dem namen Mérimées zu neuer berühmtheit verhalf.

p) L'Abbé Aubain.

Im gegensatz zu den früheren novellen, die fast stets tragisch mit dem gewaltsamen tode einer oder mehrerer personen enden, ist der im jahre 1846 erschienene „Abbé Aubain" eine kleine, überaus harmlose geschichte, die in briefform das romaneske abenteuer eines armen landgeistlichen mit einer vornehmen Pariser „lionne" behandelt. Häufige anspielungen auf Byron, Hoffmann und selbst auf Goethes „Wilhelm Meister" lassen auch hier die einwirkung fremder literaturen auf Mérimée deutlich erkennen.

Der inhalt der sechs kurzen briefe, die diese novelle enthält, ist in wenigen sätzen zusammenzufassen: Madame de P., eine vornehme und affektierte weltdame, muß sich aus finanziellen rücksichten mit ihrem gatten auf ihr einsames schloß an der küste der Vendée zurückziehen. Als echte Pariserin empfindet sie, da sie obendrein von ihrem gatten vernachlässigt wird, bald große langeweile in der landeinsamkeit. Sie knüpft deshalb zum zeitvertreib eine kleine harmlose liebelei mit ihrem beichtvater, einem jungen dorfgeistlichen, an. In übergroßer eitelkeit glaubt sie den armen abbé bald leidenschaftlich in sich verliebt; sie entfernt ihn deswegen aus ihrer nähe und verschafft ihm durch ihre protektion eine bevorzugte stellung. In wirklichkeit ist sie aber, wie aus dem letzten briefe deutlich hervorgeht, von dem schlauen geistlichen gründlich getäuscht worden. Denn dieser hat die



verliebten launen der gelangweilten „lionne“ geschickt für seine egoistischen pläne auszubeuten gewußt und macht sich nun, nachdem er durch ihren einfluß eine bessere pfarrstelle erhalten hat, in einem briefe an einen kollegen weidlich über sie lustig.

Auch in dieser kurzen erzählung finden wir ganz ähnliche motive und charaktere wie in Mérimées früheren einheimischen novellen wieder. Wir haben hier denselben typus der scheinheiligen und devoten Pariser weltdame vor uns, wie er uns schon in „La Double méprise“ und „Arsène Guillot“ entgegentrat. Auch hier wirkt also Mérimée durch die stetige wiederholung derselben charaktere entschieden etwas eintönig. Als originell ist hingegen wieder die form der novelle anzusehen, in der der verfasser eine sehr geschickte erzählungstechnik zur anwendung bringt. In den ersten fünf briefen wird hier nämlich der abbé durch die vornehme weltdame in eine lächerliche situation gebracht, bis im sechsten briefe plötzlich der umschwung erfolgt und die briefschreiberin nun ihrerseits gedemütigt wird. Durch diese kunstvolle darstellungsweise weiß Mérimée den leser zu täuschen und aus einem an sich ziemlich banalen vorgang eine interessante und spannende erzählung zu schaffen.

Wie in keiner anderen novelle zeigt sich Mérimée hier als meister des stils. Schon aus seiner korrespondenz ist uns ja seine vorzügliche beherrschung des briefstils bekannt. Auch hier läßt sich der stil der beiden briefschreiber deutlich voneinander unterscheiden. Gegen die überschwängliche und affektierte schreibweise der eleganten Pariserin sticht der behäbige, ironisch gemütliche stil des abbé humorvoll ab. Aus allen diesen gründen muß auch der „Abbé Aubain“ als eine der vorzüglichsten und bestgelungenen novellen Mérimées gelten.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Mit dieser ziemlich unbedeutenden novelle, die fast gleichzeitig mit dem „Abbé Aubain“ im jahre 1846 erschien, bricht Mérimées novellistische tätigkeit für zwei volle jahrzehnte gänzlich ab, um seinen anderen arbeiten als gelehrter und geschichtsforscher platz zu machen. Auch im „Viccolo“ können



wir den einfluß Hoffmanns wieder direkt nachweisen. Zunächst finden wir nämlich in der eingeschobenen erzählung vom tode des Julius von Katzenellenbogen deutliche anklänge an Hoffmanns fantastische novelle „Der unheimliche Gast“ (Serapionsbrüder III, 5). Dann hat Hoffmann aber auch auf die eigentliche haupthandlung der novelle eingewirkt, denn die schilderung des geheimnisvollen hauses im „Viccolo“ erinnert an die spukhafte erzählung „Das öde Haus“ (Nachtstücke II, 1). Neben dem in dieser novelle besonders stark hervortretenden einfluße Hoffmanns darf auch eine deutliche anspielung (s. 176) auf Lewis und seinen bekannten schauerroman „The Monk“ (episode von der „bloody nun“) hier nicht unerwähnt bleiben, die wiederum den einfluß der „satanischen“ englischen schule auf Mérimée erkennen läßt. Endlich wiederholt der autor hier verschiedene motive und charaktere aus seinen früheren novellen. Hierher gehört z. b. die kleine schachtelerzählung von der lebendig gewordenen statue auf s. 139 des „Viccolo“, die uns ganz deutlich an das hauptmotiv der „Vénus d'Ille“ erinnert. Wie in der „Double méprise“, in „Arsène Guillot“ und namentlich im „Abbé Aubain“ schildert Mérimée auch hier in der marchesa Aldobrandi den stets wiederkehrenden typus der devoten, affektierten weltdame mit all ihrer früheren leichtfertigkeit und ihrer stürmischen vergangenheit.

„Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ ist wieder eine direkte ich-erzählung, die ein angebliches jugenderlebnis des verfassers behandelt. Als dreiundzwanzigjähriger junger mann reist der autor nach Rom, um dort einer befreundeten italienischen adelsfamilie seinen besuch abzustatten. Er wird von der Marquise Aldobrandi, einer alternden devoten, und ihrem jüngsten sohne Don Ottavio, der ganz unter dem einflusse der Jesuiten steht, auf das zuvorkommendste und liebenswürdigste empfangen. Hier in Rom erlebt er nun ein merkwürdiges abenteuer. Als er eines abends zu sehr vorgerückter stunde seinen heimweg durch ein einsames, verlassenes gäßchen nimmt, das den namen „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ trägt, fällt ihm plötzlich vor einem öden, halbverfallenen hause eine rose vor die füße. Als er emporschaut, sieht er gerade noch eine weißgekleidete frauengestalt hinter den fensterläden



verschwinden. Trotz eifriger bemühungen in den folgenden tagen gelingt es ihm nicht, eine erklärung für diese geheimnisvolle erscheinung zu finden. Er erfährt nur, daß das verlassene häuschen ehemals der berüchtigten Lucrezia Borgia gehört habe und daß ihr geist noch jetzt darin umgehe. Durch diese abergläubische erzählung wird die neugierde des verfassers nur noch erhöht, und trotz einer geheimnisvollen warnung begibt er sich in einer dunklen nacht wieder in die nähe des verfallenen häuschens. Er findet dieses mal zu seiner verwunderung das fenster weit geöffnet und wird, als er näher hinzutritt, plötzlich mit einem flintenschusse empfangen, der ihn glücklicherweise nur leicht verletzt. Durch den zufällig herbeieilenden Don Ottavio wird er nach hause geleitet und erfährt nun aus dessen munde die ganz natürliche erklärung dieser mysteriösen ereignisse. Es handelt sich um ein stark romaneskes und nicht ungefährliches liebesabenteuer Don Ottavios, dessen unschuldiges opfer der verfasser infolge einer entfernten ähnlichkeit mit dem jungen Italiener beinahe geworden wäre. Auf einer unglückseligen verwechslung beruht mithin die ganze vorliegende novelle, die mit der durch den autor vermittelten flucht des liebespaares humorvoll und heiter abschließt.

r) La Chambre bleue.

Wenige jahre vor seinem tode beschließt der alternde Mérimée, der sich in den letzten jahrzehnten fast ausschließlich seinen gelehrten arbeiten gewidmet hatte, seine novellistische tätigkeit wieder aufzunehmen. *„Je ne voudrais pas mourir, sans avoir écrit encore un roman“*, lautet sein stets wiederkehrender wunsch. Aus diesem gedanken heraus entstehen seine drei letzten novellen, „La Chambre bleue“, „Lokis“ und „Djoumâne“, die aber sämtlich schon deutliche keime des verfalls in sich tragen.

Die erste dieser drei novellen, die kurze, ziemlich unmoralische erzählung „La Chambre bleue“ verfaßte er im jahre 1866. Das manuskript dieser kleinen scherzhaften „bluette“, die erst im jahre 1871 nach seinem tode gedruckt wurde, widmete er der kaiserin Eugenie. Die novelle enthält die ironische schilderung des harmlosen abenteuers eines jungen

Pariser liebespärchens, das, vor allen überraschungen sicher, in einem provinzhotel übernachten will. Doch dieser schöne plan wird jäh zerstört. Rechts von dem zimmer der beiden halten die offiziere der garnison ein lautes gelage bis tief in die nacht hinein, und links wird allem anschein nach ein reicher Engländer ermordet. Eine dicke, blutrote flüssigkeit sickert langsam unter dem türrahmen des nachbarzimmers hervor und versetzt das ängstliche, schon vor einer entdeckung zitternde liebespaar in eine noch viel größere aufregung. Als am anderen morgen die beiden gerade in kopfloser eile den ort des entsetzens verlassen wollen, löst sich der mysteriöse nächtliche vorfall plötzlich in heiterkeit auf. Die seltsame, unter der tür hervorquellende flüssigkeit, die von den beiden irrtümlich für blut gehalten wurde, stellt sich als portwein heraus, den der betrunkene Engländer beim schlafengehen in seinem zimmer verschüttet hat.

Wie im „Abbé Aubain" und im „Viccolo" weiß Mérimée auch hier den leser wieder sehr geschickt zu täuschen. Erst die letzte seite bringt die humorvolle lösung der geschickten fiktion, vermittelst der es Mérimée gelingt, aus einem ziemlich nichtssagenden vorgange überhaupt etwas literaturfähiges zu schaffen. Interessant ist Mérimées eigenes urteil über diese novelle, das er Augier gegenüber aussprach und das uns d'Haussonville[1]) überliefert hat. Mérimée tadelt hier die darstellungsweise seiner novelle und spricht sich für eine art antithese zwischen inhalt und ton der darstellung aus: *„Il y a ici un grand défaut qui tient à ce que j'ai changé le dénouement. Je comptais d'abord donner à mon récit un dénouement tragique, et naturellement j'avais raconté l'histoire sur un ton plaisant; puis j'ai changé d'idée et j'ai terminé par un dénouement plaisant. Il aurait fallu recommencer et raconter l'histoire sur un ton tragique; mais cela m'a ennuyé, et je l'ai laissée là"*. Diese „méthode de la contradiction" ist für Mérimées vortragsweise charakteristisch, sie verrät wieder seinen haß gegen die übertriebene romantische sentimentalität und ist in seinen späteren novellen besonders deutlich zu erkennen.

---

[1]) Vgl. die oben schon erwähnte abhandlung d'Haussonvilles, s. 191.

Die eingeschobenen sentenzen und philosophischen reflexionen, die in der vorliegenden novelle auftreten, erinnern uns wieder an den bekannten subjektiven stil Balzacs in seinen romanen und novellen. Auf eine deutliche ironische anspielung (s. 199) auf Flauberts berühmten roman „Madame Bovary" hat schon Rick in seinem mehrfach erwähnten vortrage[1]) hingewiesen; ebenso macht dieser kritiker auf eine ziemlich belanglose, aber doch schließlich erwähnenswerte namensübereinstimmung in diesen beiden erzählungen aufmerksam, denn der junge mann in der „Chambre bleue" heißt Léon, genau wie der zweite liebhaber Emmas in Flauberts roman. Literarisch ist die kleine novelle Mérimées nicht besonders hoch einzuschätzen, da sie neben einem stark unmoralischen grundzuge große schwächen in der motivierung und störende längen in der darstellung aufweist.

s) Lokis.

Die wegen ihrer seltsamen grundidee besonders interessante novelle, die ein jahr vor dem tode des autors, im jahre 1869, erschien, gilt im allgemeinen als das letzte literarische erzeugnis Mérimées, da man über die entstehungszeit der in seinem nachlaß vorgefundenen unbedeutenden erzählung „Djoumâne" nicht genau unterrichtet ist. Noch deutlicher als in der „Vénus d'Ille" behandelt Mérimée hier in „Lokis" den schaurigen vampirstoff, der schon in seiner „Guzla" eine große rolle spielte und zu dem ihm neben der „satanischen" englischen schule wohl hauptsächlich wieder Hoffmann die erste anregung gab. Tatsächlich hat der letzte wieder sehr stark auf die bizarre novelle Mérimées eingewirkt. Wir finden nicht nur inhaltlich mehr oder minder deutliche anklänge an die bekannten erzählungen Hoffmanns „Der Vampir", „Das Majorat" usw., sondern auch einzelne kleinere züge und ideen hat Mérimée hier von dem deutschen romantiker übernommen, wobei ich nur an die schilderung der wahnsinnigen baronesse im „Öden Haus" und an die erzählung von den seltsamen umständen bei der geburt Cardillacs im „Fräulein von Scu-

[1]) Vgl. bei Rick s. 27.

déry“ erinnern möchte. Neben der starken einwirkung des deutschen romantikers verdankt aber die novelle ihre entstehung der jahrelangen eingehenden beschäftigung Mérimées mit der russischen literatur, mit russischen sitten und gebräuchen. So hat er zu der großen schachtelepisode, welche die geschichte von den „Trois fils de Boudrys“ behandelt, eine ballade von Mickiewicz benutzt, und ebenso liegen den eingestreuten russischen volkslegenden, wie z. b. der schilderung der merkwürdigen alten tiersage im III. kapitel (s. 48 ff.), gedichte und fabeln des oben genannten polnischen autors zugrunde.

Als einkleidung der novelle hat Mérimée wieder die von ihm bevorzugte form der rahmenerzählung gewählt und das ganze als das persönliche erlebnis eines gelehrten deutschen professors hingestellt, der über seine seltsamen abenteuer ein genaues tagebuch geführt hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Im jahre 1866 reist der deutsche professor Wittembach nach Lithauen auf das schloß des jungen grafen Szémioth, um in dessen reichhaltiger bibliothek lithauische sprachstudien vorzunehmen. Er wird von dem jungen grafen aufs gastfreundlichste empfangen und in seinen forschungen verständnisvoll unterstützt. Trotz der hohen bildung und der weltmännischen manieren des jungen grafen bemerkt der gelehrte bald an ihm eigenartige tierische launen und krankhaft bizarre ideen. Durch den hausarzt erfährt er die näheren geheimnisvollen umstände bei der geburt des jungen grafen. Er hört, daß die mutter des grafen einstmals auf der jagd von einem bären angegriffen und verschleppt worden sei. Von diesem schrecken habe sich die gräfin nie wieder erholt, sie sei unheilbar irre geworden, und auch der junge graf Michel Szémioth, der wenige monate nach diesem ereignis geboren sei, trage seit seiner geburt umheimliche tierische instinkte in sich. Inzwischen hat sich der graf mit einer benachbarten komtesse, einer hübschen jungen dame, verlobt. An der mit großem pomp gefeierten hochzeit nimmt auch der deutsche gelehrte teil. In der hochzeitsnacht sitzt der professor, der sein zimmer gerade unter dem gemache der neuvermählten hat, noch spät über seinen büchern, als plötzlich ein schwerer körper an seinem fenster vorbei mit dumpfem geräusch in den

garten fällt. Erschreckt sieht der professor aus dem fenster, vermag aber in der dunkelheit nichts zu erkennen. Am anderen morgen findet man im brautgemach die junge komtesse mit durchbissener kehle vor, während der graf Szémioth auf immer spurlos verschwunden bleibt.

Wie in „Carmen“ folgt auf diese schauerliche begebenheit, die wieder sehr plötzlich und unvermittelt abbricht, ein übertrieben gleichgültiger schluß, der den eindruck des entsetzlichen bei dem leser sofort wieder verwischen soll. Auch sonst enthält die novelle eine auffallend starke wiederholung früherer motive. Am deutlichsten werden wir hier an die „Vénus d'Ille“ erinnert. In beiden novellen ist der erzähler der erste, der die spuren der grausigen tat wahrnimmt. Verschiedene szenen im „Lokis“, wie z. b. das gelehrte gespräch in der bibliothek und die schilderung der lärmenden hochzeitsfeier, lassen sich mit fast übereinstimmenden situationen in der „Vénus d'Ille“ vergleichen. In der figur des dr. Froeber finden wir hier ferner genau denselben typus des gleichgültigen, echt materialistisch denkenden hausarztes wieder, der schon in „Arsène Guillot“ eine gewisse rolle spielte. So sehen wir, daß Mérimées letzte große novelle, abgesehen von der bizarren figur des grafen Szémioth, wenig originale züge trägt. Der autor macht häufig eine anleihe aus allerlei alten lieblingsmotiven und weiß auch die lokalfarbe nicht mehr mit der ihm früher eigenen sicherheit zu treffen. Deutliche kennzeichen des verfalls machen sich hier bemerkbar, und namentlich krankt die novelle an einem absurden und äußerst anstößigen grundgedanken, der in der ersten fassung des „Lokis“ noch unverhüllter zutage trat. Bei der umarbeitung ist es dem autor allerdings gelungen, ähnlich wie in der „Vénus d'Ille“ den schleier des geheimnisvollen und unerklärlichen über das grausige abenteuer zu breiten und dadurch die unhaltbare grundidee der novelle möglichst zu verbergen. Trotz dieser geschickten technik und trotz großer formeller und stilistischer vorzüge müssen wir aber doch kritikern wie Filon und Polikowsky recht geben, die in dem letzten größeren literarischen erzeugnisse Mérimées nur einen „roman avorté“ erkennen wollen.



t) Djoumâne.

Das entstehungsjahr dieser kleinen fantastischen novelle ist unbekannt, doch muß sie, wie aus einigen andeutungen im innern der erzählung hervorgeht, zu den letzten novellen Mérimées gehören. Sie fand sich in dem literarischen nachlasse unseres autors und wurde erst im juli 1873 veröffentlicht. Wie „La Chambre bleue“ und andere erzählungen enthält auch sie eine kleine scherzhafte fiktion, die erst unmittelbar am schlusse ihre lösung findet. In der äußerst romantischen traumhandlung, die übrigens auch stark an gewisse orientalische motive aus den berühmten „Märchen aus Tausend und einer Nacht“ erinnert, lassen sich einige anklänge an Hoffmanns märchen vom „Goldenen Topf“ feststellen (Phantasiestücke II). Inhalt und stil gemahnen endlich auch etwas an Th. Gautiers malerische schilderung und darstellungsweise in seinen fantastischen orientalischen novellen.

„Djoumâne“ ist der humorvolle selbstbericht eines französischen schutztruppenoffiziers über ein kleines harmloses feldzugsabenteuer in Algerien. Soeben von einer siegreichen expedition gegen die aufständischen Beduinen nach dem hauptquartier Tlemcen zurückgekehrt, werden die offiziere der schutztruppe von ihrem oberst zum diner eingeladen. Der erzähler nimmt mit seinen kameraden an diesem essen teil, das durch das auftreten einer arabischen zauberer- und schlangenbändigertruppe noch besonders verschönt wird. Wenige stunden später wird die garnison abermals alarmiert, und die ermüdeten truppen müssen von neuem gegen den feind ziehen. Bei dem nun beginnenden nächtlichen ritt durch die wüste schläft der offizier, von müdigkeit überwältigt, auf seinem pferde allmählich ein und hat nun einen äußerst fantastischen traum, mit dem sich die erlebnisse des vorhergehenden tages unmerklich vermischen. Er glaubt sich auf der verfolgung eines Beduinenführers, stürzt mit seinem pferde in eine tiefe schlucht und entdeckt hier ein unterirdisches arabisches dorf, in dem er die seltsamsten, märchenhaftesten abenteuer erlebt. Aus diesem traume wird er plötzlich durch die rauhe stimme seines wachtmeisters emporgeschreckt. Mit köstlichem humor wird uns dann am schlusse der erzählung sein allmähliches erwachen und langsames zurückkehren in die wirklichkeit geschildert.

Auch hier gelingt es Mérimée meisterhaft, den leser zu täuschen und die handlung allmählich von der wirklichkeit in das märchenhafte land des traumes hinüberzuspielen. Man muß also Rick[1]) völlig beipflichten, wenn er sich über die novelle folgendermaßen äußert: „In ‚Djoumâne' handelt es sich darum, möglichst spät merken zu lassen, daß die darstellung allmählich in das traumleben hinübergleitet. Man ist gezwungen zurückzublättern und die kreuzung zu suchen, wo der dichter ins fantastische abbiegt." Abgesehen von der vortrefflichen traumschilderung und dem überraschenden und erheiternden abschluß, der uns wieder stark an den ganz ähnlichen schluß in der „Chambre bleue" erinnert, ist aber auch diese kleine novelle ziemlich unbedeutend und keineswegs den früheren berühmten erzählungen unseres autors gleichzustellen.

Überblicken wir nun zum schlusse noch einmal die lange reihe der neunzehn novellen Mérimées, so bietet sich unseren augen ein äußerst buntes und mannigfaches bild dar. Nur in seinen weniger berühmten einheimischen novellen hat sich Mérimée einige male wiederholt, sonst aber liebt er die abwechslung. So sehen wir ihn denn wahllos von einem thema zum anderen überspringen, bald schildert er uns die fantastischsten und unglaublichsten dinge in der art Hoffmanns, bald greift er zur nüchternen modernen gesellschaftsnovelle, um gleich darauf seine romantischen reiseabenteuer oder einen alten legendenstoff novellistisch zu behandeln. Bald spielen seine erzählungen in Paris und Frankreich, bald in Korsika, Italien, Spanien und Rußland, ja selbst in Afrika und auf dem atlantischen Ozean. Bald schildert er die unmittelbare gegenwart, bald führt er uns ins 17. und 18. jahrhundert, bald in die zeit des ausgehenden mittelalters. Bald wählt er die form eines direkten selbstberichts, bald die einer objektiven rahmenerzählung; im „Abbé Aubain" greift er sogar zur briefform, die er gleichfalls meisterhaft beherrscht. Ebenso verschiedenartig und unbestimmt ist auch der einfluß fremder autoren auf ihn und

[1]) Vgl. bei Rick s. 36 f.

seine novellen. Am häufigsten unterliegt er der einwirkung des deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann, dessen spuren wir allein in acht novellen sicher nachweisen können. Doch daneben steht er stark unter dem einflusse Byrons und seiner schule, und ebenso haben neben vielen anderen auch Stendhal, Scott und die großen russischen psychologen, wie Dostojewskij und Turgenjew, nachhaltend auf ihn eingewirkt. Trotz inhaltlicher und formeller verschiedenheit und trotz mannigfacher beeinflussung lassen sich aber unter diesen novellen bald einige völlig gelungene meisterwerke erkennen, die noch heute zu den perlen der französischen novellenliteratur gehören. Als solche möchte ich die folgenden sieben erzählungen Mérimées bezeichnen:

„Mateo Falcone“,
„L'Enlèvement de la redoute“,
„La Vénus d'Ille“,
„Colomba“,
„Arsène Guillot“,
„Carmen“,
„L'Abbé Aubain“.

Vielleicht darf man aber auch die beiden modernen seelenkampfnovellen „Le Vase étrusque“ und „La Partie de trictrac“ hierzu rechnen. Doch kann man über die bedeutung dieser letzten, wie überhaupt über die beurteilung von Mérimées meisterwerken, verschiedener meinung sein, wie uns ja schon die auch hier stark voneinander abweichenden ansichten der kritiker zur genüge beweisen.

IV. Kapitel.

Die romantischen Elemente in Mérimées „Chronique du règne de Charles IX“.

Nachdem Mérimées dramatische und lyrische jugendwerke im zweiten kapitel dieser abhandlung als überwiegend romantisch erwiesen sind, gehe ich nun zu der untersuchung der romantischen elemente in seinem eigentlichen hauptwerk, seinem historischen roman und seinen novellen, über. Mérimée hat seinem einzigen wirklichen roman, der „Chronique du règne de Charles IX“, eine vorrede vorausgeschickt, in der er dem leser seine eigene meinung über die Bartholomäusnacht und ihre ursachen entwickelt. Schon diese „Préface“ zeigt deutliche romantische motive und ideen des autors, die aber erst später beim subjektiven element zu behandeln sind. Die romantischen elemente in dem roman selbst sollen nun nach folgenden gesichtspunkten hin untersucht werden:

1. Haupthandlung. Hierher gehören alle romantischen motive, die in das gebiet der eigentlichen haupthandlung fallen.
2. Nebenmotive. Nur die außerhalb des rahmens der haupthandlung liegenden eingestreuten episoden und romantischen anekdoten sind hier zu behandeln.
3. Romantische Charaktere.
4. Das subjektive Element. An dieser stelle sind alle unmittelbaren und mittelbaren äußerungen des autors zu untersuchen, soweit sie romantische ideen und motive enthalten.

1. Haupthandlung.

In der haupthandlung der „Chronique“ lassen sich folgende wichtige romantische elemente feststellen:



a) Mittelalter und Lokalfarbe.

Trotzdem der roman nicht mehr im eigentlichen mittelalter spielt, sondern schon den beginn der neuzeit im ausgehenden 16. jahrhundert behandelt, steht er doch noch gänzlich im banne mittelalterlicher ideen und anschauungen. Führt uns der autor auch dieses mal nicht in ferne länder und zonen, so greift er dafür als echter romantiker zeitlich um etwa zweieinhalb jahrhunderte in die nationale vergangenheit seines eigenen volkes zurück und läßt eine besonders spannende epoche der französischen geschichte, die zeit der Hugenottenkriege und der Bartholomäusnacht, an unseren augen vorüberziehen. Zunächst entwirft er uns an der hand der schilderung einer schenke nahe bei Paris, in der nacheinander Katholiken und Hugenotten während des bürgerkrieges gehaust haben, ein interessantes stimmungsbild der damaligen religiösen spaltung Frankreichs, des wilden fanatismus beider parteien und ihrer gegenseitigen grausamen kriegsführung. Zu beginn der eigentlichen handlung beschreibt er uns dann eine rotte deutscher reiter im dienste der Hugenotten, die in dieser schenke ein wildes gelage abhalten. Das bizarre äußere dieser verwegenen gesellen, ihr rohes, lärmendes wesen, ihre abenteuerlichen und abergläubischen geschichten, kurz, diese ganze romantisch wilde landsknechtsszene, die ganz entfernt an „Wallensteins Lager“ [1]) anklingt, wird uns mit plastischer deutlichkeit und meisterhafter lokalfarbe geschildert. Als echtes beispiel von lokalfarbe dient am schlusse des ersten kapitels noch ein altes fanatisches Hugenottenlied, das von den bezechten landsknechten angestimmt wird. Wie das erste sind auch die folgenden kapitel der „Chronique“ stark von lokalfarbenschilderung durchzogen. Doch muß ich mich im rahmen dieser arbeit von nun an auf das wichtigste beschränken.

Im laufe der handlung führt uns der autor mehr und mehr in echt mittelalterliche zustände und verhältnisse ein. Wir hören häufig von den damaligen trachten und waffen,

---

[1]) Schon 1821 gesamtübersetzung von Schillers werken durch Barand; 1825 wurde „Wallensteins Lager“ durch Constant ins französische übersetzt, 1829 nochmals durch Soumet. Mérimée hat also zweifellos Schillers werke gekannt, wenigstens in französischer übersetzung.

von den sitten und gebräuchen in jener zeit religiöser unruhen und wilder bürgerkriege. Wir lernen die ernste frömmigkeit der Hugenotten kennen und erhalten in scharfem kontrast dazu einen deutlichen einblick in das damalige leichtfertige hofleben durch eine schar junger katholischer edelleute, die lachend und lärmend des weges gezogen kommen. Ihr adelsstolzes und anmaßendes wesen den bürgern gegenüber und noch mehr ihre frivolen redensarten und erzählungen lassen schon deutlich auf die verderbten sitten und den leichtsinnigen ton am hofe Karls IX. schließen. Trotz ihres aberglaubens und ihrer religiösen gleichgiltigkeit, die bei einigen selbst bis zum atheismus geht, sind fast alle diese jungen höflinge fanatische Hugenottenhasser. Daneben aber zeigen sie sich uns als leichtsinnige schwärmer, würfelspieler, verschwender und rohe raufbolde, die mit gesetz und recht in stetem konflikt stehen. Als bester beweis für ihre wilde rauflust dient ein streit, der in der „Schenke zum Mohren“ ausbricht und der ohne viele umstände sogleich an der mittagstafel in einem duell zweier „raffinés“ ausgetragen wird. Noch deutlicher erkennen wir aber die übertriebene empfindlichkeit der damaligen edelleute in der szene, wo Bernard den „roi des raffinés“ Comminges zum zweikampf herausfordert. Wir erhalten hier, wie auch in der duellszene selbst, eine klare vorstellung von den verschiedenen waffen und den in jener zeit vorgeschriebenen duellregeln.

Auch das leben und treiben am hofe Karls IX. selbst wird uns mit meisterhafter lokalfarbe geschildert. Wir lernen das prunkvolle hofzeremoniell mit all seinen überspanntheiten und auswüchsen kennen, wir hören von der eitelkeit und sittenverderbnis in den katholischon adelskreisen und erfahren vieles interessante über das intrigenspiel, die klatschsucht und die galanten liebesabenteuer der leichtfertigen hofdamen jener zeit. Endlich sind wir auch zeugen einer glänzenden hofjagd Karls IX., die dem autor eine besonders günstige gelegenheit bietet, die farbenprächtige zeit des mittelalters in unser gedächtnis zurückzurufen.

Ein deutliches beispiel mittelalterlicher lokalfarbe bildet ferner die berühmte predigt des Franziskanerpaters Lubin im fünften kapitel der „Chronique“, die Mérimée wahrscheinlich nach



originalen dokumenten des 16. jahrhunderts zusammengestellt hat. Jedenfalls wirkt die predigt des humorvollen, rabelaisianischen paters, die übrigens auch entfernt an die Kapuzinerpredigt in „Wallensteins Lager“ erinnert, mit ihren drastischen allegorien und zahlreichen wortspielen überaus echt und dem damaligen gedankenkreis entsprechend.

Mittelalterlicher zauber- und wunderglaube tritt gleichfalls häufig in der „Chronique“ auf, so schon im ersten kapitel in den abergläubischen erzählungen der „reîtres“, dann aber auch im sechsten kapitel, wo wir einer sitzung des hugenottischen kriegsrates unter Coligny beiwohnen. Am deutlichsten wird uns aber dieses echt mittelalterliche element im zwölften kapitel geschildert, wo uns der autor den ganzen geheimnisvollen hexenglauben jener zeit vor augen führt. Wir hören hier von liebestränken, zauberformeln, amuletten und teufelsbeschwörungen, kurz, das ganze mittelalterliche zauberwesen zieht hier an uns vorüber, und durch äußere romantische technik, wie magische beleuchtung, verbrennen von seltsamen pulvern und kräutern usw., wird der unheimliche eindruck dieser nächtlichen szene noch erhöht.

Auch die schilderung mittelalterlicher kampfszenen in der „Chronique“ ist stark von lokalfarbe durchzogen. Hierher gehört neben den erzählungen aus den Hugenottenkriegen im ersten und vierten kapitel vor allem die darstellung einer echt mittelalterlichen belagerung in den letzten kapiteln des romans. Ja, das vorletzte kapitel enthält, wenn wir von der späteren kleinen novelle „L’Enlèvement de la redoute“ vorläufig noch absehen, eine der besten schlachtenschilderungen Mérimées überhaupt. In diesem kapitel, das einen erfolgreichen ausfall der Hugenotten aus der festung La Rochelle behandelt, zieht das ganze malerische, farbenprächtige bild eines mittelalterlichen kampfes an unseren augen vorüber. Wir hören von glänzenden rüstungen, waffen und kriegstrachten, von bastionen, schanzkörben und laufgräben, wir sind zeugen eines erbitterten handgemenges und sehen szenen voll wilder, fanatischer grausamkeit.

Viel lokalfarbe finden wir endlich auch in der schilderung der vorbereitungen und des beginns der Bartholomäusnacht. Schon aus den ersten kapiteln erhalten wir ein deutliches bild



von der damaligen Pariser volksstimmung, von dem wachsenden fanatismus und Hugenottenhaß in jener zeit. Die scharfe spaltung zwischen den beiden großen religiösen parteien läßt sich selbst in der verschiedenen tracht der Katholiken und Hugenotten erkennen, weshalb uns Mérimée auf der einen seite von *„fraises à l'espagnole"* und *„à la confusion"* und auf der andern von einem *„chapeau à la huguenote"* und von *„éperons à la Condé"* zu berichten weiß. Als dann schließlich die greuel der Bartholomäusnacht beginnen, zeigt sich Mérimée auch hier wieder als meister der lokalfarbe in der lebendigen schilderung des nächtlichen milieus, der grausigen einzelszenen und des wilden fanatismus der entmenschten Katholiken.

Damit glaube ich, die lokalfarbe in der „Chronique" in ihren hauptzügen dargestellt zu haben. Daneben tritt natürlich hier und da im roman noch lokalfarbe in kleineren zügen auf. Hierher gehört unter anderem die beschreibung eines eleganten junggesellenheims im 16. jahrhundert (kap. IV, s. 66 f.) und die schilderung der stark befestigten Pariser häuser jener zeit (kap. XXI, s. 278 f.). Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß sich in der malerischen szene, wo Diane de Turgis als spanische edeldame verkleidet ihrem geliebten gegenübertritt (kap. XIV), auch etwas spanische lokalfarbe findet, wenn Mérimée von der wilden eifersucht der Spanierin, den „duègnes" usw. erzählt und seiner heldin selbst häufig spanische worte in den mund legt.

b) Romantische Technik in der Darstellung.

In das gebiet der romantischen technik gehört alles fantastische, sonderbare, geheimnisvolle, auffällige und unwahrscheinliche in der darstellung, auch zufälle, überraschungen, verwechslungen, verkleidungen und andere romantische kunstgriffe, kurz alles, was man im romantischen drama als das melodramatische element zu bezeichnen pflegt. Teilweise waren diese motive allerdings schon in der klassischen dichtung (vgl. z. b. den schäferroman des 17. jahrhunderts) vorhanden, jedoch treten sie in großer menge und in verein mit dem subjektiven und exotischen element erst vornehmlich in der romantik auf. Auch antithese und kontrastwirkung hängt hiermit eng zusammen und ist eigentlich zur romantischen

technik zu rechnen. Da aber die antithese bei Mérimée in handlung und charakteristik eine besonders wichtige rolle spielt, möge sie später in einem gesonderten abschnitt behandelt werden.

In der handlung der „Chronique“ fällt uns zunächst wieder Mérimées vorliebe für das geheimnisvolle, fantastische und abenteuerliche auf. Dieses echt romantische element tritt uns zuerst im sechsten kapitel entgegen, wo ein unbekannter greis dem admiral Coligny eine seltsame warnungsbotschaft überbringt, die das entsetzen und die abergläubische furcht seiner umgebung erregt. Einen ähnlichen geheimnisvollen charakter trägt auch das schon oben besprochene zwölfte kapitel, in welchem uns die zauberkünste der alten kupplerin Camille geschildert werden. Am deutlichsten aber zeigt sich die romantische mystifikation in der szene, die das erste liebesabenteuer Bernards mit Diane de Turgis behandelt (kap. XIV und XV). Hier ist alles von anfang bis zu ende in ein mysteriöses dunkel gehüllt. Nach einer sehr geheimnisvoll gehaltenen einladung wird unser held von einer unbekannten alten in ein einsames, scheinbar unbewohntes haus geführt, wo ihn Diane, als spanische edeldame verkleidet und maskiert, in einem prunkvollen gemache empfängt und mit vollendeter verstellungskunst ihr inkognito die ganze nacht hindurch zu wahren weiß. Äußerst geheimnisvoll wirken auch die vordeutungen auf die kommenden blutigen ereignisse, die sich namentlich in kapitel I (prophezeiung Milas), XVII (befehle Karls IX.) und XIX (warnung Lubins) finden. Am vorabend der Bartholomäusnacht hören wir ferner von den geheimnisvollen kampfesvorbereitungen der königlichen soldaten, von den seltsamen gerüchten und dem sonderbaren nächtlichen treiben in den straßen von Paris, von geheimen befehlen und magischer fackelbeleuchtung. Zahlreiche waffenträger, soldaten und pagen ziehen an Bernard vorüber, der an diesem verhängnisvollen abend nichtsahnend zu seiner geliebten schleicht. Auf seine erstaunte frage nach ihrem ziele geben sie ihm alle die seltsame antwort: *„Au Louvre, pour le divertissement de cette nuit!“* Ein schlechtgekleidetes individuum huscht von haus zu haus und zeichnet mit kreide kreuze an gewisse türen; auf Bernards frage nach seinem

rätselhaften tun verschwindet es spurlos, ohne ihm antwort zu stehen. Schließlich begegnet unser held noch unterwegs seinem freunde Béville, der bis an die zähne bewaffnet ist und ihm nach einigen versteckten andeutungen den warnenden rat gibt, noch vor mitternacht Paris zu verlassen. Ebenso abenteuerlich wie der vorabend der Bartholomäusnacht ist auch die begegnung der beiden verkleideten mönche im XXIII. kapitel geschildert. Über diese ganze szene ist wieder ein geheimnisvoller schleier gebreitet, und erst sehr spät wird der leser die handelnden personen unter der mönchsmaske wiedererkennen, zumal hier nur ein sehr schwacher zusammenhang mit der handlung der vorhergehenden kapitel besteht.

Auch das abergläubisch-spukhafte spielt eine große rolle in der „Chronique“ und kehrt fast überall in der handlung wieder. Hierher gehören die schauergeschichten der „reîtres“ im ersten kapitel, der stark ausgeprägte aberglaube Dianes und des hauptmanns Dietrich Hornstein und andere züge mehr, die ich schon oben bei der lokalfarbe besprochen habe.

Neben diesen echt romantischen elementen finden sich oft verkleidungen, verstellungen, verwechslungen und andere kleine kunstgriffe in Mérimées roman. Schon im ersten kapitel wird uns von der damals üblichen maskierung der hofdamen auf der straße berichtet. Am häufigsten begegnen wir aber diesen und ähnlichen romantischen zügen in den schon oben erwähnten szenen bei der zauberin Camille (kap. XII), bei der schilderung des liebesabenteuers Bernards (kap. XIV—XV) und bei dem zusammentreffen der beiden verkleideten mönche auf der flucht nach der festung La Rochelle (kap. XXIII).

Auch der fast an ein wunder grenzende zufall tritt häufig in der „Chronique“ auf. Eine besonders wichtige rolle spielt er in dem duell Bernards mit Comminges (kap. XI), wo ein von Diane geschenktes amulett die klinge des gegners abgleiten läßt und so unserem helden das leben rettet. Auch bei der schilderung des kampfes Bernards mit einem anderen katholischen edelmann (kap. XIX) ist dieser zug deutlich erkennbar. Hier versagt die auf Bernards brust gerichtete pistole des gegners, und unser held wird wunderbarerweise durch den zufällig herbeieilenden Franziskanerpater Lubin aus den händen des fanatischen Pariser pöbels errettet. Echt romantisch wie



das zusammentreffen der beiden verkleideten mönche wirkt ferner die zufällige wiederbegegnung Bernards mit dem schwerverwundeten Béville vor La Rochelle und vor allem der tod Georges, der ahnungslos durch die hand seines eigenen bruders im kampfe fällt (kap. XXVI).

Neben dem zufall gehört endlich auch alles auffallende und überraschende in das gebiet der romantischen technik. Auch dieses element verwendet Mérimée sehr häufig in seinem roman. Wir finden es z. b. in der schilderung der kunstgriffe, die George anwendet, um seine religiöse gleichgiltigkeit zu verbergen (kap. IV): seine vermeintliche madonna ist das bildnis einer italienischen kurtisane, und der reiche einband seines gebetbuches enthält nichts anderes als Rabelais' satirisches meisterwerk. Endlich sei hier noch auf einen kleinen auffallenden und echt romantischen zug am schlusse des romans hingewiesen. Bei der belagerung von La Rochelle machen die Hugenotten unter führung La Noues einen kühnen ausfall, sie erstürmen die feindlichen schanzgräben und jagen die feinde in die flucht (kap. XXVI). Bei dieser gelegenheit wird uns nun geschildert, wie Bernard im dichtesten kampfgewühl seelenruhig mit der spitze seines dolches den namen der geliebten auf dem rohre einer eroberten kanone eingräbt.

c) Antithese und Kontrastwirkung.

Neben der lokalfarbe und der romantischen technik begegnet uns auch die antithese sehr häufig in Mérimées roman. Sie findet sich nicht allein in der handlung selbst, sondern auch namentlich in den charakteren, die später noch gesondert zu behandeln sind.

Die haupthandlung der „Chronique“ bietet uns schon in der wahl des stoffes selbst eine deutliche antithese. Scharf getrennt durch ihren glauben, durch ihre sitten, ja selbst durch ihre tracht, stehen sich hier die beiden parteien der Hugenotten und Katholiken gegenüber und bilden so, zumal die beiden feindlichen konfessionen hier durch zwei brüder vertreten sind, den ganzen roman hindurch einen wirksamen kontrast. Stark antithetisch zeigt sich die haupthandlung des romans ferner dadurch, daß Mérimée hier nach echt romantischer technik in den großen kampf zweier religionen



eine etwas banale liebesgeschichte einflicht, die sich aber von dem düsteren hintergrunde der Bartholomäusnacht sehr lebendig abhebt.

Neben diesen beiden größeren antithesen, welche die ganze haupthandlung durchziehen, finden sich in der „Chronique" noch zahlreiche kleinere, von denen hier nur die wichtigsten erwähnt werden sollen. Hierher gehört namentlich die romantische liebe der verführerisch schönen katholikin Diane de Turgis zu dem jungen unerfahrenen landedelmann und strenggläubigen Hugenotten Bernard, der sich anfänglich noch recht tölpelhaft in der hofatmosphäre ausnimmt. Besonders antithetisch wirkt auch die duellszene im elften kapitel. Hier schützt eine katholische reliquie den ungläubigen Hugenotten vor dem sicheren tode. Auch das zweite glied dieser antithese — der gläubige katholik findet trotz der reliquie seinen tod — erscheint in Mérimées roman, allerdings nur in einem nebenmotiv im ersten kapitel (s. 19), das später noch zu besprechen ist. Als antithese muß auch gelten der sieg des ungeübten provinzlers Bernard über den „roi des raffinés" Comminges im duell, trotzdem dieses ereignis durch den wunderbaren zufall mit dem amulett schon hinreichend motiviert ist. Endlich finden wir noch etwas antithese in den kriegerischen hetzreden des fanatischen protestantischen geistlichen Laplace bei der belagerung von La Rochelle, die La Noue zu den worten veranlassen: *„Le temps où nous vivons est étrange: Les gens de guerre parlent de paix, et les ministres prêchent la guerre"* (kap. XXV, s. 325).

Im obigen glaube ich nun die wichtigsten romantischen elemente in der haupthandlung der „Chronique" festgestellt und nachgewiesen zu haben, daß lokalfarbe, romantische technik und antithese den ganzen roman durchziehen. Mithin ist die haupthandlung der „Chronique" im wesentlichen als echt romantisch zu bezeichnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sich gar keine realistische elemente darin vorfinden. Es sei vielmehr schon hier angedeutet, daß einige wenige kapitel der „Chronique", namentlich in der

darstellung der soldatenszenen, einen etwas realistischen einschlag verraten, worauf ich später noch zurückkommen werde.

2. Nebenmotive.

In Mérimées „Chronique“, wie auch in seinen novellen, fallen uns häufiger eingestreute anekdoten und erzählungen auf, die außerhalb des rahmens der haupthandlung liegen und die nur beiläufig durch die handelnden personen berichtet werden. Mérimée wendet diese kleinen romantischen schachtelepisoden mit vorliebe an, trotzdem die konzentration seiner erzählungen oft stark darunter leidet.

Im ersten kapitel der „Chronique“ sind hier zunächst die prahlerischen anekdoten des hauptmanns Dietrich Hornstein von seiner abenteuerlichen erhängung und seinen heldentaten in den Hugenottenkriegen zu erwähnen. In der schilderung dieser wilden szenen haben wir unter anderem wieder viel lokalfarbe und romantische technik. Wir hören von der unmenschlichen grausamkeit der damaligen kriegsführung, von dem wilden fanatismus und der plünderungswut der „reîtres“, die auf geheiß ihres disziplinlosen führers selbst vor mord und klosterschändung nicht zurückscheuen. Echt romantisch wirken ferner die anekdoten aus dem soldatenaberglauben jener zeit, die uns von amuletten, kugelfestmachen und anderen geheimnisvollen dingen berichten. Selbst etwas antithese enthalten diese romantischen nebenmotive. So wird uns von einem katholischen edelmann erzählt, der in der schlacht von Montcontour trotz seiner reliquie den tod findet. Dieses motiv bildet das gegenstück zu der schon oben erwähnten antithese in der haupthandlung, wo der Hugenott Bernard durch die katholische reliquie vor dem tode bewahrt wird. Außerdem steht diese anekdote im gegensatz zu den folgenden, die eine bestätigung der wunderwirkung von amuletten usw. enthalten. Denn wir hören später von einem edelmann, der sich in der schlacht bei Dreux durch einreiben mit einer geheimnisvollen salbe unverwundbar und kugelfest gemacht hat, und ebenso wird uns hier noch die abergläubische mär von einem stich- und hiebfesten schlesischen gendarmen aufgetischt.



Stehen obige kleinen nebenmotive wenigstens noch in einem wenn auch sehr lockeren zusammenhange mit der haupthandlung, da sie uns größtenteils szenen aus den Hugenottenkriegen schildern, so zeigt die ebenfalls im ersten kapitel enthaltene größere schachtelepisode vom „Rattenfänger zu Hameln" keinerlei beziehung mehr zum gange der handlung. Sie löst sich deutlich aus dem rahmen des ganzen und wirkt trotz sehr geschickter überleitung stark unmotiviert und hemmend für die konzentration des romans. An und für sich ist die alte sage von Mérimée zwar in einer etwas von der deutschen abweichenden fassung,[1] aber mit meisterhafter erzählungskunst und echt romantischer technik wiedergegeben. Alles hierin ist geheimnisvoll, rein märchenhaft und grotesk dargestellt; selbst der sonst so nüchterne und klare stil des autors paßt sich hier dem inhalt an und wird malerisch, bilderreich und echt romantisch. Aberglauben, wunder, zauberei, überraschung spielen hierin wieder eine große rolle. Auch die charakteristik des rattenfängers selbst und der geheimnisvolle schluß der erzählung, der die sage geschickt mit der auswanderung der „Siebenbürger Sachsen" verknüpft, wirkt romantisch, märchenhaft und grotesk.

Neben dieser größeren eingeflochtenen episode finden sich in der „Chronique" noch viele kleinere romantische nebenmotive, von denen ich nur noch einige hervorheben möchte. So erzählt uns Diane im zehnten kapitel eine kleine echt romantische anekdote von der wirkung eines amuletts, das selbst einen hund unverwundbar machen soll (s. 141). Viel romantische technik verrät auch im zwölften kapitel die abergläubische erzählung der alten von ihren zauberkünsten (s. 171). Bis zum schlusse des romans begegnen wir ferner noch mehreren ähnlichen romantischen anekdoten, die aber alle zu klein und unbedeutend sind, um hier erwähnung zu finden.

3. Charakteristik.

Wie in der darstellung der handlung zeigt die „Chronique" auch in der charakteristik starke romantische elemente. Zwar

[1]) Vermutlich lag ihm hierbei eine französische fassung der sage zugrunde.



sind die personen des romans nicht so deutliche vertreter der „maladie romantique", wie sie uns Mérimée in seinen dramatischen jugendwerken schildert. Kaum finden wir hier den typus des innerlich zerrissenen romantischen helden so klar ausgeprägt, wie ihn Nebout in folgenden worten definiert: *„Il semble donc que tout héros romantique doive traîner une fatalité en venant au monde. S'il n'a pas son père mort à venger comme Hernani, il est enfant trouvé, orphelin comme Didier, Ruy Blas etc."* [1]) Doch wenn er dann fortfährt: *„Un obstacle fatal le sépare de la femme aimée, il est bandit, elle est noble; il est honnête, c'est une courtisane"*, so erkennen wir schon hier, daß auch die „Chronique" annähernd ähnliche romantische motive in der charakteristik enthält. Zunächst sollen nun hier die einzelnen romantischen charaktere untersucht werden, und erst dann wird die antithese in und zwischen den personen des romans zu behandeln sein.

a) Die einzelnen romantischen Charaktere.

Eine sehr bedeutende, wenn nicht die wichtigste rolle unter den hauptpersonen spielt die schöne Diane de Turgis, weshalb auch neuere herausgeber statt des unpassenden und trockenen titels „Chronique du règne de Charles IX" den ganzen roman nach ihr benannt haben. Schon ihr erscheinen und ihr äußeres wird uns echt romantisch geschildert. Ihre berückende schönheit, deren reiz durch die nach damaliger sitte getragenen samtmaske noch geheimnisvoll erhöht wird, ihre verführerisch elegante kleidung, ihr dämonisch faszinierender blick, kurz, ihr ganzes äußeres auftreten kennzeichnet sie uns schon von anfang als echt romantische figur. Wir hören ferner, daß sie *„une des plus dangereuses Circés de la cour"* ist, auch erfahren wir bald manches über ihre romantische vergangenheit, ihre erstaunliche reitkunst, ihren empfindlichen stolz und ihren verwegenen männlichen mut, der sie selbst vor einer duellforderung an eine rivalin nicht zurückschrecken läßt. Zu ihren bizarren ideen und exzentrischen launen gesellt sich ein starker aberglaube, der sich namentlich bei der überreichung des amuletts und in der

---

[1]) Vgl. P. Nebout, Le drame romantique, s. 160.

fantastischen szene bei der alten zauberin im zwölften kapitel verrät. Diane ist ferner eine meisterin in der romantischen verstellungskunst, als echte hofdame jener zeit kennt sie jede list und intrige und gefällt sich mit vorliebe in geheimnisvollen verkleidungen und mystifikationen. Vor allem aber zeigt sie sich uns als echte vertreterin der romantischen liebe; denn trotz ihres katholischen devotismus ist sie im augenblick der höchsten gefahr bereit, ihren glauben, ja selbst ihr leben für den geliebten zu opfern.

Nicht ganz so starke romantische züge trägt der held unseres romans, Bernard de Mergy. Er ist gänzlich frei von dem wunderglauben und den abergläubischen vorurteilen seiner zeit. Doch sonst ist auch er echt romantisch gezeichnet. Mehrmals wird er im roman *le jeune enthousiaste* genannt, denn er ist schwärmerisch, verwegen und abenteuerlustig. Auch in seinen liebesabenteuern mit Diane, zu der er allabendlich *„bien enveloppé dans un manteau couleur de muraille, le chapeau rabattu sur les yeux, avec la discrétion convenable“* schleicht (kap. XXI, s. 258), zeigt er sich uns als echt romantischer held. Selbst einige spuren der „maladie romantique“ treten uns in seinem charakter entgegen; er ist innerlich zerrissen durch den kampf zwischen liebe und pflicht, sein glaubenseifer trennt ihn von der geliebten und dem bruder, ein verhängnisvolles, unabwendbares geschick treibt den ahnungslosen schließlich selbst bis zum brudermord.

Ganz anders geartet als Bernard ist sein älterer bruder George de Mergy. Er ist der freigeist „par excellence“, der atheist, der kalte religionsspötter und skeptiker wie Mérimée selbst. Aber sein haß gegen jede religion, der ihm selbst im tode noch treu bleibt, wirkt in jener zeit des religiösen devotismus doch schließlich etwas übertrieben und unwahrscheinlich. Sein charakter enthält nur sehr wenige romantische züge. Wie sein bruder neigt er zu galanten romantischen liebesabenteuern, wie dieser ist er im kampfe verwegen, tollkühn und todesmutig. Sein geschick ist echt tragisch. Nach einer romantischen, an enttäuschungen reichen vergangenheit, die ihn vom fanatischen Hugenotten zum katholischen höfling werden läßt und damit dem elternhause entfremdet, sehen wir ihn in der Bartholomäusnacht von abscheu gegen seine neuen

glaubensgenossen gepackt. Er widersetzt sich in edlem zorn dem mordbefehl des königs, legt seine hauptmannswürde freiwillig nieder und sucht voll innerer verzweiflung von nun an den tod, den er schließlich durch die hand seines eigenen heißgeliebten bruders findet.

Neben diesen drei hauptpersonen sind die eigentlichen historischen figuren des romans absichtlich von Mérimée nur sehr flüchtig gezeichnet. Abgesehen von einer sehr düster und abstoßend gehaltenen schilderung des jungen königs Karls IX. finden wir hier nur die führer der Hugenotten, Coligny und La Noue, etwas genauer charakterisiert. Beide zeigen äußerlich einige kleinere romantische züge. Eine klaffende narbe entstellt das gesicht des admirals, seine komischen angewohnheiten werden uns mit geschichtlicher treue wiedergegeben. La Noues romantische vergangenheit und seine häufige errettung aus todesgefahr wird oft erwähnt. „*Une espèce de fatalité semblait protéger le destin de La Noue*“, heißt es einmal von ihm (kap. XXIV, s. 316). Trotz seines edelmütigen, toleranten charakters ist er in der schlacht ein wilder, verwegener draufgänger; sein tollkühner mut und der verlust seines rechten arms im kampfe haben ihm den stolzen beinamen *Bras-de-Fer* eingetragen. Echt romantisch wird er uns bei der rückkehr von seinem siegreichen ausfalle gegen die belagerer von La Rochelle geschildert: „*Sa cuirasse avait été faussée par une balle, et son cheval était blessé en deux endroits. De sa main gauche il tenait encore un pistolet déchargé, et, au moyen d'un crochet qui sortait, au lieu de main, de son brassard droit, il gouvernait la bride de son cheval*“ (kap. XXV, s. 320).

Außer diesen historischen persönlichkeiten treten uns in der „Chronique“ eine ganze reihe von nebenfiguren mit mehr oder minder romantischen zügen entgegen. Hierher gehört zunächst der verwegene deutsche reiterhauptmann Dietrich Hornstein, ein alter haudegen, der uns den typus des mittelalterlichen landsknechtsführers darstellt. Schon sein äußeres wird echt romantisch geschildert. Wir hören von seiner abenteuerlichen kriegstracht, von seiner hünenhaften gestalt und seinem martialischen aussehen. Weiterhin heißt es von ihm: „*Ses cheveux grisonnants couvraient mal une large cicatrice,*

qui commençait à l'oreille gauche et qui venait se perdre dans son épaisse moustache" (kap. I, s. 5). Zu diesem romantischen äußeren päßt vortrefflich sein wildes, lärmendes benehmen, sein derbes fluchen nnd sein prahlerisches wesen. Schließlich neigt auch er stark zum aberglauben als echtes kind seiner zeit.

Neben ihm fällt uns besonders die schar der jungen katholischen höflinge ins auge, unter denen Comminges eine sehr bedeutende rolle spielt. Er ist der hauptvertreter der gefürchteten „raffinés", ein echter lebemann und wilder draufgänger, *„qui se bat quand le manteau d'un autre touche le sien, quand on crache à quatre pieds de lui, ou pour tout autre motif aussi légitime"* (kap. III, s. 58). Von den übrigen höflingen sind die meisten wie Vaudreuil zerrbilder von weltmann und bigottem katholik, oder wie Mérimée sagt: *„des salmigondis de la religion et des mœurs du temps"*, einige wie Béville sind selbst offene atheisten, alle aber zeigen sie sich uns als verwegene raufbolde nnd sittenlose lebemänner.

Echt romantisch wirken ferner auch die weniger wichtigen figuren der wahrsagenden Zigeunerin Mila, ihrer gefährtin Trudchen und der zauberin Camille. In den nebenmotiven fällt uns schließlich noch die stark bizarre, ja fast groteske äußere charakteristik des rattenfängers von Hameln auf.

b) Antithese in und zwischen den Charakteren.

In der charakteristik tritt Mérimées vorliebe für antithese und kontrastwirkung fast noch stärker auf als in der handlung der „Chronique". Hierher gehören zunächst die einzelnen antithetischen charaktere, die schon V. Hugo als „caractères mixtes" definiert hatte.

Als ein solcher „caractère mixte" ist die weibliche hauptfigur des romans, die gräfin Diane de Turgis, zu bezeichnen. Sie verrät schon die ersten spuren des bei Mérimée später häufig auftretenden frauentypus der „adorable méchante", den er uns in den novellen „La Vénus d'Ille", „Colomba" und „Carmen" so meisterhaft dargestellt hat. Überall in der „Chronique" stoßen wir bei der charakteristik Dianes auf ausdrücke wie *„une des plus dangereuses Circés"* (kap. III, s. 54) oder *„les yeux si vifs et presque méchants de la belle comtesse"*



(kap. XVI, s. 208). Sie ist wie die Vénus d'Ille eine dämonische schönheit, deren liebe verderbenbringend wirkt. Schon viele ihrer anbeter haben um sie ihr leben lassen müssen, und auch in unserem roman erfüllt sich die prophezeihung Milas: *Heur et malheur; des yeux bleus font du mal et du bien*" (kap. I, s. 27). Auch den gesichtsausdruck Dianes schildert Mérimée schon fast so wie später bei der Vénus d'Ille: „*Les sourcils bien arqués, en se touchant légèrement par l'extrémité, donnaient à sa physionomie un air de dureté ou plutôt d'orgueil, sans rien ôter à la grâce de l'ensemble de ses traits*" (kap. IX, s. 115 f.). Neben diesem hauptkontrast finden sich auch sonst noch deutliche antithesen in der charakteristik Dianes. Wie die katholischen höflinge ist auch sie nach außen hin devot und bigott, in wirklichkeit aber sittenlos und stark weltlich gesinnt. Antithetisch wirkt endlich auch der echt männliche mut und die verwegene reitkunst dieser wilden amazone. So hat Mérimée in der figur seiner heldin zahlreiche antithesen vereinigt und damit die romantische theorie der „harmonie des contraires" hier streng durchgeführt.

Im gegensatz dazu finden wir in der charakteristik der beiden gebrüder Mergy gar keine oder doch nur sehr schwache und unbedeutende antithesen. Unter den historischen persönlickkeiten des romans trägt nur der admiral Coligny einige antithetische züge. So heißt es zunächst von ihm: „*Il réunissait en une seule personne le héros et le saint*" (kap. VI, s. 97). Sein ehrwürdiges, von einem lang herabwallenden bart umrahmtes greisenantlitz ist nach des autors beschreibung durch eine klaffende narbe entstellt, und gleichzeitig mit seinen großen heldentaten, seinen verdiensten und seinen hervorragenden eigenschaften wird uns von seinen kleinen eigenheiten und komischen angewohnheiten berichtet.

Der romantische typus des „caractère mixte" tritt dann auch mehrfach unter den nebenpersonen der „Chronique" auf, und zwar vor allem unter der schar der jungen katholischen höflinge. Hierher gehört zunächst wieder der gefürchtete „raffiné" Comminges. Trotz seines fechterruhms und seiner rauflust wird er uns als äußerlich schwächlich und verweichlicht beschrieben: „*Ce jeune homme blond, mince, fluet, d'une mine efféminée, était le terrible Comminges; .... Bernard s'indignait*

de voir un homme si faible en apparence et déjà possesseur de tant de renommée“ (kap. V, s. 90 f.). An zweiter stelle ist hier der baron Vaudreuil zu erwähnen. In seinem charakter sehen wir den seltsamen kontrast des strenggläubigen, bigotten katholiken mit dem wilden raufbold und lebemann am deutlichsten ausgeprägt. Trotz seines eigenen ausschweifenden lebens tadelt er seine genossen wegen ihrer religiösen leichtfertigkeit und hält ihnen gern moralpredigten. Auch der kalte religionsspötter Béville zeigt einige kleinere antithetische züge. Wie George de Mergy ist er trotz seiner atheistischen und materialistischen gesinnung und trotz seines wilden, sittenlosen lebens doch innerlich ein ehrenmann, der uns namentlich durch sein offenes, aufrichtiges wesen und seinen edelmut sympathisch berührt. So nennt ihn der autor häufiger: *„un athée, un homme perdu de débauche“*, nachdem es noch kurz zuvor von ihm hieß: *„Enfin, la bravoure et l'honneur de Béville le mettent à l'abri de tout soupçon de déloyauté“* (kap. XIII, s. 181). Endlich sind auch die katholischen geistlichen jener zeit, namentlich in ihrem hauptvertreter, dem pater Lubin, stark antithetisch gezeichnet. Mérimée hat an ihnen seinen ganzen haß gegen das scheinheilige pfaffentum ausgelassen. Daher erscheint hier der joviale Franziskanerpater trotz seines geistlichen standes und seiner mönchskutte als ein stark weltlich gesinnter mann, der sich nicht scheut, mit seinen früheren liebesabenteuern zu prahlen und von der kanzel herab derb zu fluchen. Schon sein äußeres verrät seine weltlichen neigungen; er scheint am fasten wenig gefallen zu finden, da er uns als *„un gros homme, à la mine réjouie et enluminée“* (kap. V, s. 81) geschildert wird.

Neben den eigentlichen „caractères mixtes“ spielt auch die kontrastwirkung zwischen den einzelnen personen in Mérimées roman eine bedeutende rolle. Als antithesen treten uns hier gleich die beiden brüder Bernard und George de Mergy entgegen, die uns die beiden feindlichen konfessionen im damaligen Frankreich repäsentieren. Bernard ist der typus des ernsten, frommen, glaubensstrengen Hugenotten, der selbst in der höchsten gefahr seiner religion treu bleibt, während George



nach seinem abfall vom protestantismus zum oberflächlichen, äußerlichen katholiken und bald sogar zum offenen atheisten und religionsspötter wird. Im gegensatz zu dem jugendlich stürmischen und enthusiastischen Bernard ist der ältere bruder George der ruhige, besonnene mann der überlegung. Trotz dieser gegensätze und trotz ihrer verschiedenartigen veranlagung bildet aber die gegenseitige aufopfernde bruderliebe ein unzerreißbares band zwischen beiden.

Einen ähnlichen kontrast bietet unter den jungen katholischen höflingen der devote katholik Vaudreuil zu dem kalten skeptiker und freigeist Béville. Vaudreuil ist heuchlerisch, boshaft und hinterlistig, da er Bernard absichtlich in das gefährliche duell mit Comminges hetzen will. Béville hingegen zeigt sich uns als ein ehrlicher und aufrichtiger charakter, der unseren helden noch kurz vor dem beginn der Bartholomäusnacht zu warnen und zu retten sucht.

Bis auf George und Béville, die aber als offene atheisten sich nur äußerlich zum katholizismus bekennen, sind überhaupt alle katholiken in diesem roman vom könig herab bis zu den pfaffen (Lubin) und dem niederen volk (die zauberin Camille, der wirt vom „Lion d'Or") als scheinheilige heuchler und meister in der verstellungskunst hingestellt, zu denen die offenen, geraden und edlen naturen der Hugenotten, wie Coligny, La Noue, Bernard und die protestantischen geistlichen, mit ihrer tief innerlichen frömmigkeit in scharfem kontrast stehen.

So sehen wir, daß fast alle personen der „Chronique", mit ausnahme des königs und einiger unbedeutender nebenfiguren, deutliche romantische züge tragen und daß die meisten von ihnen auch in gewissem sinne die romantische forderung der „harmonie des contraires" erfüllen.

4. Subjektives Element.

Als ein hauptmoment für die einreihung Mérimées unter die realisten ist von den kritikern stets seine künstlerische objektivität angeführt worden. Um nur einige zu erwähnen, sagt unter anderem Polikowsky von ihm: *„Il se distingue des romantiques par son art objectif, impersonnel et impassible, par*



l'absence, dans son oeuvre, de toute emphase etc." [1]) Nur die ironie gibt er als einziges subjektives element in den erzählungen Mérimées zu: *„Mais il faut aussi noter que l'ironie est la seule manière d'intervenir dans ses récits. Cette restriction faite, on peut dire que son oeuvre est tout impersonelle, que l'auteur en est complètement absent."* [2]) Noch weiter geht Schultz-Gora,[3]) der die schaffensweise Mérimées als rein objektiv beurteilt und dann sogar die behauptung aufstellt, daß sich in der „Chronique" noch stärker als in der „Jacquerie" des autors realistische begabung zeige. Direkt auf die „Chronique" geht schließlich auch Faguet ein, wenn er in seinen „Etudes littéraires" [4]) sich über Mérimées kalte ironische darstellungsweise äußert: *„De même dans la „Chronique" une sorte d'impartialité de mépris pour tous les personnages, à quelque secte ou faction qu' ils appartiennent, seigneur, homme du peuple, moine, prêtre catholique, pasteur protestant."* Es ist zwar nicht zu leugnen, daß der stil der „Chronique" meistens nüchtern, klar und sachlich ist, daß die darstellung in einigen kapiteln sogar eine etwas realistische färbung zeigt, aber die behauptung von der deutlichen realistischen begabung des autors gerade in seiner „Chronique" ist doch entschieden nicht aufrecht zu erhalten. Ebenso kann man aueh, ganz abgesehen von dem starken ironischen einschlag, nicht von einer völligen objektivität und zurückhaltung Mérimées in seinem roman und seinen novellen reden. Mérimée ist zwar in seinem ganzen literarischen schaffen ein feind der übertriebenen gefühlsherrschaft und empfindsamkeit der romantiker gewesen, er hat sich oft absichtlich an den spannendsten und rührendsten stellen seiner erzählungen mit kalter ironie und gleichgültigkeit gewappnet, aber nie ist er gänzlich objektiv und teilnahmlos geblieben, nie hat er sich wie ein echter realist völlig abseits von dem geschilderten gestellt. Vielmehr merken wir auch außer der sehr häufig auftretenden ironie fast stets in

---

[1]) Vgl. Polikowsky, Pr. Mérimée, Le caractère et l'oeuvre littéraire. s. 57.

[2]) Vgl. ebenda s. 44.

[3]) Vgl. Schultz-Gora in seiner schon oben zitierten einleitung zu Roman. Meistererzähler, bd. VIII.

[4]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890, s. 344.

größeren und kleineren zügen, direkt oder indirekt, die anwesenheit des autors in seiner erzählung, sein interesse an seinen personen und begebenheiten, seine persönlichen gedanken, anschauungen und eigenheiten. Zeigt sich Mérimée in diesem bisher noch viel zu wenig beachteten subjektiven element auch nicht als ein so ausgeprägter vertreter des gefühlsmäßig-individuellen wie die echten romantiker, so spricht doch dieser zug gegen den versuch, ihn als rein objektiven, realistischen schriftsteller zu bewerten.

Zunächst ist an dieser stelle die schon oben mehrfach erwähnte „Préface“ zur „Chronique“ zu behandeln, da Mérimée in ihr seine eigene subjektive ansicht über die ursachen der Bartholomäusnacht und seine beweggründe zu der wahl dieses stoffes äußert. Schon hierbei verrät er echt romantische ideen und anschauungen. So sagt er gleich zu beginn seiner „Préface“: *„Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée“.* Damit zeigt sich uns Mérimée schon im jahre 1829, dem erscheinungsjahre seines romans, als ein begeisterter verfechter der romantischen lokalfarbentheorie, die V. Hugo erst wenige jahre vorher in seiner „Préface“ zum „Cromwell“ begründet hatte. Ferner hat Mérimée schon hier mit den romantikern das interesse für den merkwürdigen und ungewöhnlichen einzelfall in der geschichte gemein. Die allbekannten historischen persönlichkeiten und ereignisse spielen in seinem roman nur eine nebensächliche rolle, ihm kommt es hier nach echt romantischer technik hauptsächlich auf spannende einzelbilder und genaue lokalfarbenschilderung an. Daher nennt er sich im folgenden auch bescheiden einen *„faiseur de contes, à qui il n'appartient pas de donner dans ce volume le précis des événements historiques de l'année 1572“.* Er will also hier noch nicht als reiner historiker und geschichtsphilosoph gelten, trotzdem er später fast ganz dazu übergeht. Auch sonst entwickelt er in dieser „Préface“ noch viele echt romantische anschauungen, so namentlich in den worten: *„Il est curieux, ce me semble, de comparer les mœurs du 16e siècle avec les nôtres, et d'observer dans ces dernières la décadence des passions énergiques au profit de la tranquillité et peut-être*

du bonheur." Er fährt bald darauf fort: *„Ce qui est crime dans un état de civilisation perfectionné n'est que trait d'audace dans un état de civilisation moins avancé, et peut-être est-ce une action louable dans un temps de barbarie."* Hier erkennen wir deutlich die echt romantische denkweise und kampfesstimmung des autors, denn Mérimée gibt in diesen worten nicht nur eine begeisterte schilderung der glänzenden vergangenheit mit ihren energischen charakteren und ihren starken leidenschaften, sondern er stellt ihr auch die schale, farblose, spießbürgerlich ruhige gegenwart, die den romantikern verhaßt war, scharf und voller verachtung gegenüber. Außer diesen romantischen ideen entwickelt er in seiner „Préface" eine ganz neue theorie von der Bartholomäusnacht und ihren ursachen, die er aber in dem eigentlichen roman nicht konsequent durchführt. Nach seiner auffassung in der vorrede ist die Bartholomäusnacht nämlich nichts anderes als eine plötzliche unvorbereitete volkserhebung, an welcher der könig selbst schuldlos war. Im gegensatz dazu schildert er uns aber im roman selbst den Hugenottenmord als ein lange vorher geplantes werk Karls IX., dessen charakteristik daher auch besonders düster und unsympathisch ausfällt.

Nach der „Préface" gehe ich nun zu der untersuchung des subjektiven elements in der „Chronique" selbst über. Ein besonders starker, direkt subjektiver einschlag zeigt sich zunächst in dem „Dialogue entre le lecteur et l'auteur" im achten kapitel. Mérimée ahmt hier eine bei den englischen und deutschen romantikern sehr beliebte erzählungstechnik nach, die in einem ironischen dialog des autors mit dem leser besteht. Diese darstellungsweise, die unter den französischen romantikern besonders Th. Gautier in seinen romanen und novellen[1]) nach dem vorbilde E. Th. A. Hoffmanns und anderer anzuwenden pflegte, bietet dem autor eine besonders günstige gelegenheit, seine eigenen ideen und anschauungen dem leser mitzuteilen. Auch Mérimée verfährt als echter romantiker hier ebenso, obgleich die konzentration und der innere zusammenhang seines romans durch solche größere subjektive eingriffe ebenso empfindlich leiden muß wie durch die häufig

[1]) Vgl. z. b. Th. Gautiers novelle „Fortunio".

eingeflochtenen episoden. Besonders deutlich ist in diesem dialog wieder die romantische kampfesstimmung Mérimées zu erkennen. Wie er in dem bekannten prolog zum ersten stück seines „Théâtre de Clara Gazul“ für seine romantischen ideen im drama eintritt, so kämpft er hier für seine anschauungen auf dem gebiete des historischen romans. Er tadelt den anachronismus und bekennt sich begeistert zu der theorie der romantiker, die geschichtlich treue sittenschilderung und echte lokalfarbe eines jeden zeitalters forderten. Dem leser, der hier den entgegengesetzten standpunkt vertritt, antwortet er ironisch: *„Mais, monsieur le lecteur, il n'y avait pas alors de ‚salon‘ au château de Madrid“* (kap. VIII, s. 110). Endlich wendet er sich auch direkt gegen seine vorgänger und zeitgenossen auf dem gebiete des historischen romans, die sich schablonenmäßig in langen, trockenen detailschilderungen über allbekannte historische personen und ereignisse ergingen und in verständnisloser nachahmung Walter Scotts zu wenig roman und zu viel historie und charakterschilderung gaben. Als der leser von ihm fordert: *„Halte-là. Décrivez d'abord le costume du roi, puis vous me ferez son portrait physique, enfin son portrait moral. C'est aujourd'hui la grande route pour tout faiseur de romans . . . .“* (s. 110), da lehnt Mérimée scharf ironisch diese art der darstellung bekannter historischer figuren ab: *„Ma foi, vous les connaissez mieux que moi. Je vais vous parler de mon ami Mergy“* (s. 113). Die romantische kampfesstimmung des autors kommt also in diesem dialog klar zum durchbruch. Er wagt es nicht nur, mit deutlichem spott die damals übliche form des historischen romans anzugreifen, sondern er bringt hier auch seine eigenen romantischen ideen zur geltung, indem er für die „couleur locale“ und die schilderung des merkwürdigen einzelfalles statt allgemein bekannter tatsachen in der geschichte eintritt. So sucht Mérimée als echter romantiker durch wort und tat das interesse für die nationale vergangenheit Frankreichs neu zu beleben, denn er versteht es hier besser als seine vorgänger, in einem trockenen historischen stoff seine „imagination“ zu entfalten und so einer längst verflossenen zeit neue farbe und neues leben zu verleihen.

Neben diesem großen dialog im achten kapitel finden sich noch zahlreiche kleinere stellen mit direkt subjektivem einschlag in der „Chronique“. Hiervon seien nur die wichtigsten erwähnt, denn die bekannte manier Mérimées, seine personen als *notre ami, notre héros* usw. zu bezeichnen, von seinen ereignissen als *„dont je viens de parler“* zu sprechen und in der art E. Th. A. Hoffmanns den leser oft direkt anzureden, tritt allzu häufig auf und ist nur eine unbedeutende, wenn auch leise subjektive stileigentümlichkeit unseres autors. Größere beachtung verdienen dagegen einige stellen, an denen Mérimée persönlich lokalfarbe gibt und die sitten des 16. jahrhunderts mit denen der gegenwart vergleicht. Andeutungen dieser art treffen wir unter anderem in kap. I (s. 17), kap. III (s. 53), kap. V (s. 92), kap. XXI (s. 278 f.), kap. XXVII (s. 356) und namentlich in kap. IV (s. 65—67). Auch hier zeigt sich Mérimée stets als echter romantiker in seiner verherrlichung des glänzenden mittelalters und seiner ironischen verachtnng der verweichlichten, spießbürgerlichen gegenwart. Sein spott über moderne sitten und gesellschaftseinrichtungen verrät sich selbst in kleinen zügen, wenn er z. b. in seine schilderung mittelalterlicher zustände worte einflicht wie: *„Le mot de ‚boudoir‘ n'étant pas encore inventé“* oder *„Le thé et le café n'étaient pas encore en usage, et le vin remplaçait toutes ces boissons élégantes pour nos simples aïeux“* (kap. IV, s. 66 f.). Ferner liebt er es, ähnlich wie Balzac in seinen romanen, den gang der handlung durch psychologische reflexionen und erklärungen zu unterbrechen, die oft stark ironisch klingen. Kleine subjektive züge dieser art finden wir namentlich in kap. XII (s. 165), kap. XVIII (s. 228), kap. XXI (s. 269) und kap. XXVI (s. 337 f.). Schließlich sei noch auf einige kleinere stellen mit ähnlicher direkt subjektiver erzählungstechnik wie in dem dialog im achten kapitel hingewiesen, denen wir im neunten kapitel der „Chronique“ (s. 115, 122, 124) begegnen.

Neben diesen direkt subjektiven einschlägen, die uns fast an eine ich-erzählung erinnern, finden sich in der „Chronique“ auch noch zahlreiche stellen, in denen der autor nur mittelbar und indirekt mit seiner meinung hervortritt. Hierher gehören



versteckte ironie, teilnahme und ähnliche subjektive züge, die bei Mérimée oft eine große rolle spielen.

Als wichtigstes indirekt subjektives element ist zunächst die ironie zu untersuchen, welche die ganze „Chronique" mehr oder minder stark durchzieht. Mérimée ist der skeptiker, der spötter „par excellence", der sich nicht scheut, selbst die erhabensten und frommsten dinge mit feiner satire anzugreifen. Gerade religion und geistlichkeit bieten ihm als offenem atheisten ein erwünschtes ziel seines spottes. Doch ist seine ironie nicht, wie Faguet meint, gleichmäßig gegen jede religion und alle personen seines romans gerichtet. Wie in seinem theater greift er auch in seiner „Chronique" namentlich die scheinheilige katholische geistlichkeit und die heuchelei und sittenverderbnis der damaligen hof- und gesellschaftskreise an. Der weltliche pater Lubin und die schöne Diane de Turgis sind die hauptvertreter dieser beiden richtungen. Den heuchlerischen pfaffen und bigotten katholiken stellt er dann die ernsten, wahrhaft frommen gestalten der Hugenotten und ihrer geistlichen gegenüber. Sein haß richtet sich also nur gegen die katholische äußerliche frömmigkeit und den religiösen fanatismus jener zeit, nicht aber gegen den protestantismus, dessen hauptvertreter im roman uns sämtlich sympathisch geschildert werden. In diesem stark satirischen zug gegen den fanatischen und äußerlichen katholizismus zeigt sich Mérimée wieder als echter romantiker, denn er wendet sich hier nicht nur gegen die geistlichkeit des 16. Jahrhunderts, sondern sein spott gilt hier indirekt den religiösen zuständen seiner zeit. Denn gerade um 1829, als die „Chronique" erschien, hatten unter Karl X. die Jesuiten in Frankreich wieder die vorherrschaft an sich gerissen. Religiöse heuchelei und scheinfrömmigkeit waren damals wieder ein besonderes kennzeichen des hofes und der geistlichkeit. So bildete auch in dieser hinsicht die „Chronique" für die romantiker ein „livre de combat" gegen gegenwärtige zustände, da der autor hierin seinem haß und seiner romantischen kampfesstimmung gegen eine damals herrschende richtung unverhohlen ausdruck gab. Endlich sei hier noch eine kleine stelle in der „Chronique" erwähnt, die vielleicht einen wenn auch nur unbedeutenden ausfall gegen den französischen klassizismus enthäit. Mérimée führt nämlich im dritten kapitel

(s. 56 f.) ein klassisches zitat an, das hier wohl absichtlich ironisch wirken soll.

Trotz der oft gerühmten unparteilichkeit und gefühllosigkeit Mérimées finden wir in der „Chronique“ aber auch viele kleine züge, in denen indirekt seine teilnahme, sein mitgefühl oder seine entrüstung durchklingt. So ist unter anderem in kap. XXII (s. 288) seine warme teilnahme an dem grausigen schicksal der Hugenotten und seine entrüstung über ihre feigen mörder zu erkennen. Auch in kap. XXVI (s. 338) und noch deutlicher in dem schlußkapitel XXVII (s. 346 ff.) verrät sich des autors mitgefühl mit dem herzzerreißenden tode Georges und dem verzweifelten schmerze Bernards.

Gegen die behauptung von der völligen unparteilichkeit Mérimées spricht endlich auch seine oft etwas subjektiv gefärbte darstellung historischer persönlichkeiten und ereignisse. Zwar hat er sich in der „Chronique“ ernsthaft bemüht, die historische wahrheit streng objektiv zu suchen, wie er es ja schon in der vorrede angekündigt hatte; aber im roman selbst ist er diesem grundsatze nicht treu geblieben. Er folgt vielmehr auch hier dem wege aller französischen romantiker, die, wie Vigny, V. Hugo und A. Dumas in ihren historischen romanen, über die „vérité historique“ bald die „vérité morale ou vérité de l'art“ stellten. Zwar geht er als ernster forscher und gelehrter nicht so weit wie V. Hugo und A. Dumas in ihrer entstellung geschichtlicher tatsachen, doch bleibt auch seine schilderung trotz seiner meisterhaften kenntnis mittelalterlicher lokalfarbe nicht immer historisch objektiv. So ist in seinem roman die charakteristik Karls IX., der trotz gegenteiliger behauptung in der vorrede hier doch der urheber des Hugenottenmordes ist, viel zu düster gehalten (kap. XVII, s. 217 ff.). Mit ihm sind alle Valois meister der verstellungskunst und echte schüler Machiavells; jedes verbrechen, das ihre fürstenmacht stützt, gilt ihnen als erlaubt Ferner sind alle katholiken in der „Chronique“ äußerlich devot und fromm, innerlich aber falsch, heuchlerisch und mehr oder minder gleichgiltig in religiösen dingen. Ihnen stehen etwas allzu schroff ebensoviele idealtypen des ernsten, frommen, aufrichtigen Hugenotten gegenüber; keiner von diesen zeigt,

abgesehen von einigen fanatischen geistlichen, unsympathische züge. Mérimée hat hier den kontrast stark übertrieben, wie es überhaupt bei einer schilderung der Bartholomäusnacht nur allzu leicht ist, die katholiken hassenswert und die protestanten als edle glaubensmärtyrer erscheinen zu lassen. Historisch unmöglich ist ferner der charakter des hauptmanns George de Mergy. Der autor hat sich hier von seiner antireligiösen gesinnung allzuweit hinreißen lassen, indem er einer gestalt des 16. jahrhunderts einige züge seiner eigenen neuzeitlich aufgeklärten denkart verleiht. So legt er George im vierten kapitel der „Chronique“ (s. 68 f.) sein eigenes atheistisches glaubensbekenntnis in den mund, das schließlich in die entscheidenden worte ausklingt: *„Bref, je n'ai pu et je ne puis croire. Croire est un don précieux qui m'a été refusé, mais pour rien au monde je ne chercherais à en priver les autres.“* Ganz unwahrscheinlich, ja fast geschmacklos wirkt aber im schlußkapitel die sterbeszene Georges, der noch im tode hartnäckig an seinem atheismus festhält und fluchend den katholischen wie den protestantischen geistlichen von seinem lager fortjagt. Mérimée hat sich hier infolge seines echt subjektiven empfindens eines kleinen anachronismus schuldig gemacht; er ist hier tatsächlich, wie Filon sagt, *„un voltairien, qui se trompe de siècle.“* [1]) Denn ein so ausgesprochen freigeistiger, atheistischer charakter, wie ihn der verfasser hier in der art eines kleinen selbstporträts schildert, ist für jene zeit des mittelalterlichen devotismus und religiösen aberglaubens historisch undenkbar.

Die belege für ein unmittelbares oder mittelbares eingreifen des autors in seine erzählung ließen sich gerade für die „Chronique“ noch leicht häufen, doch ich hoffe, schon im vorstehenden den beweis erbracht zu haben, daß Mérimée durchaus nicht immer rein objektiv in seinen schilderungen bleibt und daß mithin ein bisher stets stark betontes argument für die einreihung Mérimées unter die realisten nicht mehr aufrecht zu erhalten ist.

---

[1]) Vgl. A. Filon, Mérimée et ses amis. S. 44 f.

Aus allem gesagten geht hervor, daß Mérimées „Chronique" im großen und ganzen als ein echt romantisches werk anzusprechen ist, wenn sie auch als roman ihren romantischen charakter nicht ganz so deutlich zu zeigen vermag wie die lyrischen und dramatischen jugendschöpfungen unseres autors. Jedenfalls erschien die „Chronique" kurz vor dem höhepunkt der romantischen bewegung in Frankreich, sie wurde von den jungen romantikern sofort als ein sieg ihrer anschauungen begrüßt und hat auch sicher viel zur entfaltung der neuen schule beigetragen. Wenn man von den doch immerhin nur unbedeutenden kompositionsfehlern in der „Chronique" absieht, so kann man selbst noch weiter gehen und sie geradezu als ein meisterwerk der französischen romantik bezeichnen, das alle historischen romane jener zeit, mit einschluß von Vignys „Cinq-Mars" und V. Hugos „Notre-Dame de Paris", noch bei weitem übertrifft. So urteilte schon Maigron in seinem vortrefflichen und ausführlichen werke über den historischen roman der romantiker,[1]) wenn er seine betrachtung der „Chronique" mit den worten beschließt: *„La ‚Chronique' est le chef-d'œuvre du roman historique français et en même temps un des chefs-d'œuvre du romantisme, car elle réalisait en tout le nouvel idéal romantique".* Dieses urteil Maigrons hoffe ich durch meine untersuchung von neuem bestätigt zu haben, um damit vor allem der ansicht neuerer kritiker entgegentreten zu können, die gerade in der „Chronique" die realistische begabung Mérimées zu erkennen glauben.

Trotz des großen erfolges seiner „Chronique" war Mérimée selbst mit ihr nicht zufrieden, er nannte sie „un méchant roman" und hat sich auch später nie wieder auf dem gebiete des historischen romans versucht. Vielmehr wendet er sich nun, abgesehen von seinen arbeiten als forscher und gelehrter, ganz dem gebiete der novelle zu, auf dem sich sein erzählertalent erst zu voller blüte entwickeln sollte. Hier in Mérimées eigentlichem hauptwerke, seinen berühmten novellen, den romantiker zu suchen, soll nun im folgenden meine aufgabe sein.

---

[1]) Vgl. Louis Maigron, Le roman historique à l'époque romantique. Thèse de doctorat, Paris 1898. S. 306—332.

V. Kapitel.

Haupthandlung in den Novellen.

Wie bei der betrachtung der „Chronique“ soll die haupthandlung der einzelnen novellen wieder nach folgenden wichtigen gesichtspunkten auf romantische elemente hin untersucht werden:

1. Exotismus und Lokalfarbe.
2. Romantische Technik in der Darstellung.
3. Kontrastwirkung und Antithese.

Neben diesen drei hauptkennzeichen sind auch kleinere romantische motive hier kurz zu berücksichtigen, soweit sie nicht in einem späteren kapitel bei der untersuchung der charaktere und des subjektiven elements erwähnung finden werden. Die zeitliche reihenfolge der novellen soll auch hier absichtlich gewahrt bleiben, um daraus schließen zu können, ob das werk Mérimées in einer bestimmten zeit besonders starke romantische züge aufweist.

a) Mateo Falcone.

Schon aus der berühmten erstlingsnovelle Mérimées geht seine vorliebe für fremde länder und zonen, für wilde, urwüchsige sitten und gebräuche deutlich hervor. Wie in seinem theater, in seiner lyrik und seinem historischen roman zeigt er sich auch hier als meister der lokalfarbe. Trotzdem er, wie in seiner „Guzla“, das geschilderte land noch nie vorher gesehen und bereist hat, weiß er hier doch korsische eigenart und korsische denkweise mit suggestiver gewalt zu schildern. Als einleitung finden wir gleich eine naturgetreue beschreibung des korsischen „mâquis“, das den vom gesetz verfolgten banditen einen sicheren unterschlupf gewährt. Dann folgen interessante



berichte über die korsische sippentreue und gastfreundschaft, über korsische familientraditionen und trachten. Wir hören weiterhin von der schießkunst Mateos, von seinem korsischen nationalstolz und seiner verachtung der französischen beamten und soldaten. Vor allem wird uns aber das korsische banditenleben mit all seinen gefahren und seiner wilden gesetzlosigkeit in lebendigen farben geschildert. Daneben erhalten wir auch schon einen deutlichen einblick in das echt patriarchalische korsische familienleben, und kurze andeutungen wie: *„Il est indigne d'un homme de porter d'autre fardeau que ses armes"* (s. 19) oder *„L'emploi d'une bonne ménagère, en cas de combat, est de charger les armes de son mari"* (s. 20) beweisen uns, welch eine gewaltige kluft zwischen mann und frau in der korsischen familie besteht. Auch sonst könnte man noch zahlreiche stellen anführen, in denen der autor auf korsische sitten und gebräuche anspielt, doch schon diese wenigen beispiele lassen wohl zur genüge erkennen, wie stark die novelle von lokalfarbenschilderung durchzogen ist.

Neben dem exotismus und der lokalfarbe zeigt sich hier auch wieder Mérimées vorliebe für das abenteuerliche, wunderbare und aufregende. Korsika, das dorado der banditen und der „vendetta", bot ja dem autor einen besonders günstigen schauplatz für die darstellung romantisch-abenteuerlicher szenen und ereignisse. Daher bildet eine wilde banditenverfolgung durch korsische voltigeurs das hauptmotiv der kleinen novelle, und daneben treten verrat, mord und gewalttat nur allzu häufig auf. Kugelbüchse und stilet, die unvermeidlichen waffen des echten Korsen, spielen eine gar gewichtige rolle in der erzählung, und durch abenteuerliche anekdoten über Mateos wilde vergangenheit und seine fabelhafte schießkunst sucht Mérimée die spannung des lesers noch besonders zu erhöhen.

Weniger deutlich tritt die antithese in der handlung der novelle auf. Nur kleinere antithetische züge finden wir, z. b. in der bewunderung, die Mateo für den banditen Gianetto hegt, während er gesetz und obrigkeit leidenschaftlich haßt und verachtet. Auch das mitleid der soldaten mit dem berüchtigten und gefährlichen banditen wirkt etwas auffallend und antithetisch. So heißt es auf s. 23 der novelle:



„Le bandit but l'eau que lui donnait un homme avec lequel il venait d'échanger des coups de fusil." Ähnlichen kleineren antithetischen und romantischen zügen begegnen wir noch mehrfach im laufe der erzählung, doch wird schon das angeführte genügen, um uns zu beweisen, daß die erstlingsnovelle Mérimées als rein romantisch zu bezeichnen ist.

b) Vision de Charles XI.

Wie in „Mateo Falcone" nach dem wilden Korsika, führt uns der autor dieses mal nach Schweden, und zwar in die zeit des ausgehenden 17. jahrhunderts. So schildert er uns hier als echter romantiker gleichzeitig das räumlich und zeitlich fernliegende und weckt unser interesse für fremde länder und längst vergangene zeiten.

Viel deutlicher als exotismus und lokalfarbe ist aber in dieser novelle die romantische technik zu erkennen. Stark beeinflußt von E. Th. A. Hoffmanns fantastischen erzählungen stellt Mérimée hier mit vorliebe das geheimnisvolle, unerklärliche und wunderbare dar, das oft bis zur absichtlichen hervorkehrung des unheimlichen und grausig-spukhaften gesteigert ist. Die rätselhafte vision Karls XI. mit all ihren begleiterscheinungen, wie die düsteren vorahnungen des königs, die magische beleuchtung des krönungssaales, das zufällige verlöschen der kerzen, der blutfleck auf dem pantoffel Karls usw., wird uns mit echt romantischer technik geschildert. Durch den häufigen hinweis auf die historische wahrheit des seltsamen vorfalles sowie durch den schluß, der auf tatsächliche ereignisse in der späteren schwedischen geschichte anspielt, wird der fantastische, übernatürliche eindruck der kleinen erzählung noch verstärkt. Die antithese beschränkt sich hier wieder nur auf einige kleinere züge, wie z. b. die schilderung des entschlossenen mutes Karls, zu dem die abergläubische angst seiner begleiter einen lebendigen kontrast bildet.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Nicht ganz so offen wie in der „Vision" tritt der romantische charakter in der dritten kurzen erzählung Mérimées zutage. Auch hier haben wir zwar romantischen exotismus, denn der



autor verlegt die handlung der novelle dieses mal nach Rußland in die zeit des unglücklichen Napoleonischen feldzuges. Jedoch werden wir hier kaum einige spuren russischer lokalfarbe entdecken, vielmehr würde diese packende schlachtenschilderung ebensogut in jedes andere milieu hineinpassen.

Deutlichere romantische züge erkennen wir hingegen in der häufigen schilderung des aberglaubens und der trüben vorahnungen, die das herz des soldaten am vorabend der schlacht beschleichen. So hören wir auf s. 52 f. der novelle von dem aberglauben des hauptmanns, der seinen tod beim beginne des gefechtes voraussagt, seinen nachbar hingegen für unverwundbar und kugelfest erklärt. Beide prophezeiungen treffen auch tatsächlich im verlaufe der erzählung ein. Auch von dem seltsamen, magischen schein des mondes, der blutrot am vorabend der schlacht aufgeht, wird uns erzählt. Ein alter soldat kündet aus dieser erscheinung einen blutigen kampf am folgenden tage voraus. Endlich finden sich auch einige kleinere antithesen in der handlung der novelle, unter denen ich nur die schilderung der kaltblütigkeit des jungen französischen offiziers erwähnen möchte, der im dichtesten kugelregen nur an das vergnügen denkt, seine feldzugsabenteuer in den Pariser salons vortragen zu können.

d) Tamango.

Viel deutlicher als in den ersten drei novellen tritt uns hier Mérimées interesse für fremde länder und zonen, für primitive, von kultur und zivilisation noch unberührte völker entgegen. Auf einem sklavenschiffe führt uns der autor dieses mal an die heiße westküste Afrikas mitten unter wilde und eingeborene. Mit meisterhafter lokalfarbe werden uns die vorgänge bei der sklavenjagd und dem tauschhandel zwischen dem kapitän Ledoux und dem negerhäuptling Tamango beschrieben. Selbst afrikanische naturschilderung findet sich zuweilen in dieser erzählung, wenn uns von den gummibaumwäldern und baobabs berichtet wird, unter deren schatten friedlich die strohhütten der eingeborenen liegen.

Auch die romantische technik spielt hier eine große rolle. Das geheimnisvolle und wunderbare tritt besonders in der schilderung des heidnischen aberglaubens, der zauberkunst-



stücke und geisterbeschwörungen der neger auf. Wir hören von seltsamen nächtlichen gesängen und aufzügen, von magischer beleuchtung und grotesker verkleidung, von fetischen und geheimnisvollen zauberformeln, die den naiven eingeborenen ein unheimliches grauen einflößen. Auch auf den allgemein verbreiteten seemannsaberglauben, der dem an einem freitag abfahrenden schiffe unglück auf der reise verheißt, wird im anfange der erzählung angespielt. Es heißt dort (s. 64): *„L'Espérance partit de Nantes un vendredi, comme le remarquèrent depuis des gens superstitieux.“* Tatsächlich wird das sklavenschiff auch später im atlantischen Ozean vom unglück ereilt. Endlich wirken auch die hinterlistige gefangennahme Tamangos, die befreiung und revolte der sklaven, der schiffbruch und viele andere aufregende und grausige szenen hier echt romantisch. Antithese und kontrastwirkung finden wir, abgesehen von der schilderung der brutalen grausamkeit und falschheit der zivilisierten weißen, in der handlung der novelle nicht vor, doch beweist uns schon der deutliche exotische zug und das überaus häufige auftreten der lokalfarbe und romantischen technik, daß die novelle „Tamango“ zu den echt romantischen erzählungen Mérimées zu rechnen ist.

e) Federigo.

Rein romantisch wirkt schon auf den ersten blick die erzählung „Federigo“, in der Mérimée einen alten legendenstoff novellistisch umzugestalten sucht. Auch hier finden wir zunächst wieder romantischen exotismus und lokalfarbe. Die novelle spielt in Italien, jedoch nicht in der gegenwart, sondern im ausgehenden mittelalter. Mittelalterliche und daneben auch italienische lokalfarbe tritt daher sehr häufig in der erzählung auf. Namentlich möchte ich hier auf die mittelalterlich naive mischung von alten heidnisch-mythologischen ideen mit den aufgeklärten anschauungen des christentums hinweisen.

Deutlicher als exotismus und lokalfarbe ist aber die romantische technik in dieser novelle zu erkennen. Schon ihrem ganzen inhalt und ihrer darstellung nach gehört die erzählung in das gebiet des märchenhaft-fantastischen, des wunderbaren und übernatürlichen. Sie beginnt schon sehr



bezeichnend mit den worten: *„Il y avait une fois ....“*, und dieser märchenhaft naive ton setzt sich die ganze novelle hindurch fort. Besonders romantisch wirken die abenteuerliche fahrt Federigos in die hölle und seine bizarren erlebnisse bei Pluto, dem könige der unterwelt. Auch die erzählung von dem plötzlichen erscheinen des Herrn Jesus Christus und von seinen wundertaten, wie die verwandlung des weines, die gewährung der drei bitten usw., enthält viel romantische technik. Endlich ist auch die übertölpelung und verzauberung des todes durch den schlauen Federigo echt romantisch und grotesk dargestellt. Neben der romantischen technik ist aber auch antithese und kontrastwirkung hier stark vertreten. Es sei nur unter anderem an die groteske kartenspielszene bei dem höllenfürsten Pluto, an das gottlose benehmen Federigos gegenüber den frommen aposteln und an die aufnahme des verstockten sünders in das paradies erinnert. Aus allem gesagten geht der ausgesprochen romantische charakter der novelle wohl zur genüge hervor.

f) Le Vase étrusque.

Da Mérimée im „Vase étrusque“ zum ersten male ein ganz modernes realistisches thema behandelt und uns das leben und treiben in den vornehmen Pariser gesellschaftskreisen seiner zeit schildert, so finden wir hier nur sehr geringe romantische elemente. Im großen und ganzen ist „Le Vase étrusque“ vielmehr als eine realistische novelle zu bezeichnen, und nur in einigen unbedeutenden nebenmotiven, in der charakteristik und namentlich in dem stark auftretenden subjektiven element lassen sich deutlichere romantische züge feststellen. Doch auch in der haupthandlung der novelle verleugnet Mérimée nicht gänzlich seinen romantischen charakter. Auch hier zeigt sich trotz des echt realistischen und modernen milieus ein leiser romantischer einschlag. Schon der beginn der eigentlichen handlung (s. 148 f.) ist etwas romantisch angehaucht. In der geheimnisvollen schilderung des rendezvous der beiden liebenden in dem einsamen park eines landhauses, sowie in der beschreibung der sommerlich hellen mondnacht sehen wir Mérimée wieder als echten romantiker. Ebenso romantisch wirkt die heimliche liebesszene im boudoir der

gräfin und namentlich der abschied der beiden liebenden, der eine deutliche anspielung auf „Romeo und Julia“ enthält. Auch die naturschilderung beim morgengrauen ist echt romantisch gehalten, wenn Mérimée hier den sang der nachtigall, *„cette messagère de l'aurore“*, erwähnt (s. 170 f.). Einen stark romantischen eindruck macht endlich auch der plötzliche und unvermittelte streit Saint-Clairs mit seinem freunde Thémines und das daraus entstehende duell, in welchem der held der erzählung einen jähen und tragischen tod findet. Alle diese kleinen romantischen züge in der haupthandlung des „Vase étrusque“ sollen hier nur als beweis dienen, daß selbst in dieser im wesentlichen realistischen novelle Mérimées romantischer charakter wiederzuerkennen ist. Eine betrachtung der nebenmotive und charaktere sowie vor allem des subjektiven elements in dieser erzählung wird uns dieses noch deutlicher zeigen.

g) La Partie de trictrac.

Ganz ähnlich wie mit dem „Vase étrusque“ verhält es sich auch mit der fast gleichzeitig erschienenen novelle „La Partie de trictrac“. Auch diese spielt ungefähr in der gegenwart und behandelt einen modernen, einheimischen und echt realistischen stoff. Denn aus der kurzen schilderung des seegefechtes im atlantischen Ozean am schlusse der erzählung kann man eigentlich noch nicht auf einen exotischen charakter der vorliegenden novelle schließen. Rick,[1]) der die erzählungen Mérimées in einheimische, in der Pariser gesellschaft spielende, und in exotische einteilt, bezeichnet allerdings auch die „Partie de trictrac“ als eine exotische novelle, da der schauplatz der handlung hier außerhalb der französischen metropole liegt. Obwohl die haupthandlung der novelle im großen und ganzen als realistisch gelten muß, so finden sich doch auch hier, wie beim „Vase étrusque“, kleinere romantische züge. Romantisch gefärbt ist schon die schwärmerische liebe des jungen französischen seeoffiziers zu der launenhaften schauspielerin Gabrielle. Namentlich enthält aber die schilderung des abenteuerlichen seemannslebens und die spannende dar-

[1]) Vgl. bei Rick s. 26—28.

stellung des kampfes auf hoher see viel romantische technik. Auch seemannsaberglaube, vorahnungen und ähnliche kleinere romantische motive zeigen sich in der haupthandlung der novelle. So wird uns erzählt, daß das französische kriegsschiff *„un certain vendredi, jour de mauvais augure“* von den Engländern angegriffen wird (s. 134), und Roger ahnt seinen tod vorher, wenn er seinem freunde vor beginn des kampfes versichert: *„Je serai blessé à mort ou bien je serai tué“* (s. 136). Etwas romantisch wirkt endlich auch das plötzliche abbrechen der eigentlichen erzählung und der heitere schluß, der von dem sonstigen düsteren inhalt der novelle seltsam absticht.

h) Les Sorcières espagnoles.

Dieser kleine novellistische versuch Mérimées enthält im gegensatz zu den beiden vorhergehenden erzählungen wieder rein romantische gedanken und motive. Zum ersten male führt uns der autor hier nach Spanien, das neben Korsika das lieblingsland seiner fantasie ist und dessen lokalfarbe er mit besonderer meisterschaft zu schildern weiß. Daher nimmt die lokalfarbenschilderung hier auch einen besonders breiten raum ein. Wir erfahren namentlich interessante einzelheiten über die naiven religiösen und abergläubischen anschauungen der spanischen bauern, über spanische trachten und sitten usw. Auch auf die nationale eitelkeit der Spanier wird häufig angespielt, und selbst spanische gerichte und getränke werden oft erwähnt.

Neben dem exotismus und der lokalfarbe ist auch die romantische technik in dieser erzählung deutlich zu erkennen. Das wunderbare, fantastische und übernatürliche in der art Hoffmanns spielt hier wieder eine große rolle. Naiver volksaberglaube und geheimnisvoller spuk, gespenster, hexen und zaubereien werden mit besonderer vorliebe geschildert, und abergläubisch-fantastische anekdoten, die uns von den wirkungen des bösen blicks, von kugelfestmachen, talismanen und ähnlichen zaubermitteln berichten, treten überall in der erzählung auf. Den höhepunkt der romantischen haupthandlung bildet aber die gespenstische nächtliche hexenfahrt nach Amerika, zu deren schilderung



Mérimée alle möglichen romantischen motive, unter anderem auch antithese und kontrastwirkung, verwendet. Nicht minder romantisch wirken endlich die grausige geschichte von dem verzauberten postillon und zahlreiche andere anekdoten, die alle viel lokalfarbe, romantische technik und antithese enthalten.

i) La Double méprise.

Wie in dem „Vase étrusque“ und der „Partie de trictrac“ sehen wir Mérimée auch hier wieder als vertreter der modernen realistischen gesellschaftsnovelle. Die handlung der ziemlich umfangreichen erzählung spielt wiederum in den vornehmen Pariser kreisen der gegenwart. Trotz des echt realistischen milieus kommen aber Mérimées romantische ideen auch hier oft zum durchbruch. Besonders deutliche romantische züge finden wir in einer größeren schachtelepisode im innern der erzählung und in dem häufig auftretenden subjektiven element, worauf ich später noch genauer zurückkommen werde. Aber auch die haupthandlung der novelle verrät manchmal einen leisen romantischen einschlag. Etwas romantisch gefärbt ist vor allem die schilderung des abenteuerlichen wagenunfalls Julies, der uns fast an eine ganz ähnliche szene in A. Dumas' bekanntem drama „Antony“ erinnert. Mérimée bezeichnet diesen aufregenden zwischenfall selbst als *„un romanesque accident“* (kap. XI, s. 83) und stellt uns die nächtliche, während eines heftigen gewitters sich abspielende szene mit viel äußerer romantischer technik dar. Auch der wenige seiten vorher beschriebene ausbruch des gewitters (kap. XI, s. 81 f.) — gleichzeitig eine der sehr seltenen und kurzen stellen, wo Mérimée natur- und landschaftsschilderungen in der art P. Lotis gibt — wirkt echt romantisch. Endlich bringt der autor durch die figur des eben erst aus dem Orient zurückkehrenden Darcy auch schon ein leises exotisches element in die haupthandlung der novelle, das namentlich in der stark von türkischer lokalfarbe durchsetzten beschreibung des junggesellenheims unseres helden (kap. XIII, s. 110 f.) hervortritt. So sehen wir, daß schon die haupthandlung der „Double méprise“ nicht rein realistisch, sondern mit kleinen romantischen zügen durchsetzt ist.



k) Les Ames du purgatoire.

Wie in den „Sorcières espagnoles“ schildert uns der autor auch hier wieder sein romantisches lieblingsland Spanien. Doch nicht aus dem Spanien der gegenwart, sondern aus der sagenhaften spanischen ritterzeit des ausgehenden mittelalters und der beginnenden neuzeit hat er sich dieses mal seinen stoff gewählt. Er behandelt hier in novellistischer form die bekannte legende von dem wüstling und späteren büßer Don Juan de Maraña. Wie in der „Chronique“ findet sich hier fast auf jeder seite der erzählung echt mittelalterliche und daneben auch spanische lokalfarbe, so daß ich auf einzelheiten nicht einzugehen brauche. Erwähnt sei hier nur noch, daß ein größerer abschnitt der handlung am schlusse der novelle nicht in Spanien, sondern in Flandern während des abfalls der Niederlande spielt.

Fast ebenso stark wie exotismus und lokalfarbe tritt uns die romantische technik in dieser erzählung entgegen. Das fantastisch-märchenhafte, unwahrscheinliche und abenteuerliche erinnert uns hier deutlich an die romantische novelle „Federigo“, die ja ein ähnliches sagenhaftes thema behandelt. Nächtliche serenaden, entführungen auf strickleitern, duelle verkleidungen, überraschungen und ähnliche romantische motive finden sich hier stark gehäuft. Auch mittelalterlicher aberglaube und geheimnisvolle zauberei spielen hier eine große rolle. In der fantastischen szene, wo Don Juan seinem eigenen begräbnis beiwohnt, gefällt sich der autor sogar wieder nach dem vorbilde E. Th. A. Hoffmanns in einer absichtlichen schilderung des unheimlichen, spukhaften und grauenerregenden. Auch sonst läßt sich die romantische technik noch in zahlreichen kleineren zügen nachweisen, die hier aber nicht alle erwähnung finden können. Schließlich begegnet uns auch antithese und kontrastwirkung häufig in dieser rein romantischen novelle. Hierher gehört unter anderem die plötzliche tiefe reue und asketische frömmigkeit Don Juans, die von seinem früheren wüsten leben seltsam absticht. Stark antithetisch wirkt endlich auch das duell am schlusse der erzählung, das Don Juan im mönchsgewand mit Don Pedro ausficht und in welchem er seinen gegner nach wenigen gängen tot niederstreckt.



l) La Vénus d'Ille.

Bei der beurteilung dieses kleinen meisterwerkes möchte ich mich der meinung Ricks anschließen, der die „Vénus d'Ille“ zu den „novellen mit entlegenem schauplatz“,[1]) also zu den exotischen erzählungen Mérimées, rechnet. Die novelle spielt allerdings in der südfranzösischen landschaft Roussillon, ist also streng genommen eine einheimische erzählung, jedoch befinden wir uns hier schon mehr auf französisch-spanischem grenzgebiet. Denn die schilderung der Pyrenäen und des benachbarten Katalonien, die beschreibung aragonischer und baskischer sitten nimmt in dieser novelle einen großen raum ein. Besonders deutliche lokalfarbe finden wir in der spannenden darstellung des nationalen ballspiels der Basken und in der schilderung des ländlichen hochzeitszeremoniells bei der heirat des jungen Alphonse. Aus allen diesen gründen dürfen wir wohl die „Vénus d'Ille“ zu den exotischen novellen Mérimées rechnen, da der autor uns in eine einsame, von der kultur noch wenig berührte gebirgslandschaft führt und häufig spanische, oder besser baskische sitten und gebräuche schildert. Würde man engherzig die „Vénus d'Ille“ als eine einheimische novelle bezeichnen, da sie innerhalb der politischen grenzen Frankreichs spielt, so dürfte man ja aus dem gleichen grunde auch die berühmten korsischen erzählungen Mérimées nicht zu den exotischen novellen rechnen.

Neben der lokalfarbe dient als wichtigstes kennzeichen für den romantischen charakter der erzählung der geheimnisvolle inhalt der „Vénus d'Ille“ selbst. Ein spukhaft-fantastischer, übernatürlicher zug in der art Hoffmanns lagert über der ganzen novelle. Selbst ein beherzter leser wird sich an den romantischen höhepunkten der erzählung eines leisen grauens nicht erwehren können. Bewundernswert ist hier vor allem die romantische spannungstechnik Mérimées, der uns vom ungewöhlichen und auffallenden (unfall beim ausgraben der Vénus, zurückprallen des auf sie geschleuderten steines, schilderung ihres gesichtsausdrucks usw.) allmählich zum wunderbaren (krümmung des fingers der Vénus usw.) und schließlich zum

[1]) Vgl. bei Rick s. 30.

unheimlichen und grausig-spukhaften (personifikation und lebendigwerden der Vénus usw.) führt. Neben dieser echt romantischen technik treten auch aberglaube, zufall, überraschung und ähnliche kleine züge recht häufig in der haupthandlung der novelle auf. Endlich zeigt sich hier auch manchmal antithese und kontrastwirkung. So ist unter anderem namentlich die in der haupthandlung geschilderte französisch-spanische grenzwelt von stark antithetischer wirkung; von dem gemütlichen, kleinbürgerlichen leben im hause des französischen provinzgelehrten hebt sich die wilde unsicherheit des gebirgigen Katalonien wirksam ab.

Auch sonst lassen sich noch viele romantische züge in der haupthandlung der „Vénus d'Ille" feststellen. Hierher gehört unter anderem die kurze romantische landschaftsschilderung, die sich auf s. 255 der novelle findet. Die angeführten beispiele mögen aber genügen, um uns zu beweisen, daß wir die „Vénus d'Ille" im wesentlichen als eine echt romantische novelle bezeichnen dürfen. Jedoch sei schon hier darauf hingewiesen, daß sich in dieser erzählung, namentlich in den archäologischen und wissenschaftlichen gesprächen der beiden gelehrten, auch ein deutliches unromantisches element verrät, das später noch genauer zu untersuchen ist.

m) Colomba.

In Mérimées meisternovelle „Colomba" feiert die romantische lokalfarbe ihren entschiedensten triumph. Korsische sitten und gebräuche sind hier nach dem urteil der kenner mit unübertrefflicher meisterschaft dargestellt. Ein hauch echt korsischen geistes durchweht die ganze erzählung. Man merkt deutlich, daß der autor jetzt das land selbst gesehen und besucht haben muß, daß er Korsika nicht mehr nach seiner fantasie schildert wie in „Mateo Falcone". Korsische lokalfarbe findet sich nun auf fast jeder seite der novelle; daher möchte ich hier nur das wichtigste anführen. Hierher gehört vor allem die schilderung der „vendetta", der barbarischen korsischen blutrache, die das hauptmotiv unserer novelle bildet. Echte lokalfarbe verrät ferner die beschreibung des wilden korsischen „mâquis", die schilderung der totenklage und des korsischen begräbniszeremoniells, bei dem Colomba



ihre meisterhaften improvisierten „ballatas“ vorträgt. Auch auf die darstellung der korsischen gastfreundschaft und sippentreue, auf die erwähnung korsischer nationaltrachten und familientraditionen und auf die schilderung des nationalstolzes und des patriarchalischen familienlebens der Korsen sei hier unter anderem hingewiesen. Überhaupt beschreibt Mérimée mit vorliebe primitive sitten und anschauungen, wofür ihm ja das noch wenig von der kultur berührte Korsika einen besonders günstigen schauplatz bot. Daher weiß er hier auch die wilde, urwüchsig-naive volkspoesie in den herrlichen balladen Colombas mit packender naturwahrheit und lebendigkeit darzustellen.

Entgegen der behauptung Brunetières,[1]) der in der „Colomba“ nur noch zwei romantische züge erkennen will, nämlich die „recherche de la couleur locale“ und die „glorification de l'énergie“, findet sich auch häufig romantische technik und antithese in Mérimées novelle. In das gebiet der romantischen technik gehört hier namentlich die schilderung des berühmten „coup double“, des doppeltreffers Orsos, der um so auffallender und unwahrscheinlicher wirkt, als unser held mit der unverwundeten rechten hand allein seine beiden feinde niederstreckt. Wie in der „Chronique“ wird auch hier die lebensrettung echt romantisch beschrieben: Die kugel des gegners trifft Orso an der brust, gleitet aber an der klinge seines stilets, das er in der brusttasche trägt, glücklicherweise ab. Romantisch wirkt ferner das auftreten und verschwinden der banditen, ihr tollkühner mut und ihr wildes aussehen. Die schilderung des märchenhaften traumbildes Orsos während seines rittes (kap. XVII, s. 174 f.), wie auch vor allem die darstellung der nächtlichen liebesszene und banditenverfolgung im korsischen mâquis (kap. XIX, s. 211 ff.) zeigt ebenfalls stark romantische und groteske züge. Auch korsischer volksaberglaube tritt häufig innerhalb der erzählung auf, so z. b. in der erwähnung von feen, gespenstern, talismanen, wirkungen des bösen blicks usw. Endlich spielen auch zufälle, überraschungen und andere romantische kunstgriffe hier eine große rolle.

---

[1]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'hist. de la litt. franç. S. 438 f.

Wie für die romantische technik lassen sich auch für die antithese zahlreiche belege in der haupthandlung der „Colomba" feststellen. Jedoch muß ich mich auch hier auf das wichtigste beschränken. Am deutlichsten zeigt sich die antithese in der vergleichung der primitiven korsischen sitten mit den verfeinerten und blasierten anschauungen der vornehmen gesellschaft auf dem kontinent. Mérimée äußert hier ganz ähnliche ansichten wie schon sein großer vorgänger Rousseau; wie dieser schildert er das wilde, urwüchsige, von der kultur noch wenige berührte als edel und gut, während er der hochgebildeten, vornehmen gesellschaft in den städten heuchelei, bestechlichkeit und andere laster vorwirft. So läßt er auf s. 209 der novelle (kap. XIX) seine heldin die bezeichnenden worte zu Miss Nevil sagen: *„Vous autres femmes des villes, vous vous inquiétez toujours de ce qui est convenable; nous autres femmes de village, nous ne pensons qu'à ce qui est bien."* Eine ähnliche deutliche antithese spricht sich auch aus in den worten des banditen Castriconi: *„L'argent fait tout dans le monde; mais dans le mâquis on ne fait cas que d'un cœur brave et d'un fusil qui ne rate pas"* (kap. XX, s. 231 f.). Auch in dem typus des korsischen banditen, der mit seiner geraden, offenen natur und seinem edlen charakter den falschen und heimtückischen korsischen würdenträgern und standespersonen schroff gegenübersteht, hat Mérimée eine lebendige antithese geschaffen. So heißt es z. b. im XVII. kapitel der novelle (s. 180) von dem banditen Brandolaccio, der dem verwundeten Orso zu hilfe eilt: *„. . . . et jamais honnête homme ne fut plus impatiemment attendu."* Viel antithese enthält endlich auch die szene, die uns das nächtliche abenteuer der vornehmen weltdame Miss Nevil bei den banditen im wilden korsischen mâquis schildert.

Neben der sehr häufigen lokalfarbe, romantischen technik und antithese treten uns auch noch verschiedene andere romantische motive in der haupthandlung der „Colomba" entgegen. Hier ist vor allem die übertriebene verherrlichung des freien, ungebundenen korsischen banditenlebens sowie die trotzige auflehnung gegen jede gesellschaftliche und staatliche ordnung zu erwähnen, zwei echt romantische gedanken, die Mérimée durch den mund der banditen zum

ausdruck bringt. Im gegensatz zu den früheren novellen trägt auch der stil Mérimées hier oft einen etwas romantischen charakter, und zwar nicht allein in den improvisierten balladen Colombas, die ja mit ihren zahlreichen metaphern und übertriebenen bildern auch stilistisch leicht als romantisch zu erkennen sind. Unter zahlreichen anderen stellen möchte ich nur die schilderung des traumes Orsos hervorheben (kap. XVII, s. 174 f.); hier ist auch der stil dem romantischen inhalt deutlich angepaßt.

n) Arsène Guillot.

In scharfem gegensatz zu der romantischen meisternovelle „Colomba“ enthält die nächste erzählung, „Arsène Guillot“, in ihrer haupthandlung nur sehr geringe romantische elemente. Abgesehen von einem leisen exotischen zug, den der abenteuerlich veranlagte Max de Salligny mit seiner schwärmerischen begeisterung für den befreiungskampf der Griechen in die erzählung bringt (vgl. namentlich s. 161 ff.), zeigt sich Mérimées romantischer charakter hier nur in der verherrlichung naiver, urwüchsiger sitten gegenüber der scheinheiligen gesellschaftsmoral. Der scharfe kontrast zwischen der heuchlerischen vornehmen gesellschaft und dem schlichten, ungebildeten volke erinnert uns hier fast an die novelle „Colomba“. Wie die korsischen banditen ist auch die dirne Arsène eine „outlaw“, eine schuldlos ins unglück getriebene und verstossene, die aber trotzdem die reinheit ihres herzens und die offenheit ihres charakters viel besser bewahrt hat als manche vornehme weltdame, die sich voller entrüstung und abscheu von ihr abwendet. Antithetisch und stark romantisch wirkt schließlich auch die aufrichtige liebe des jungen edelmannes Max de Salligny zu der armen straßendirne Arsène.

Alle diese romantischen züge sind aber nur von geringer bedeutung für die haupthandlung der novelle, die im großen und ganzen als realistisch bezeichnet werden muß. Jedoch beweisen sie uns im verein mit den romantischen motiven, die sich noch bei der untersuchung der charaktere und des subjektiven elements in dieser novelle ergeben werden, daß auch hier von einer rein realistischen erzählung nicht die rede sein kann.



o) Carmen.

Wie „Colomba“ zeichnet sich auch „Carmen“ durch meisterhaft geschilderte lokalfarbe aus. Die novelle spielt wieder in Spanien, dem lieblingslande Mérimées, das uns mit seinen wilden, urwüchsigen sitten, seinen banditen usw. wieder an Korsika erinnert. Besonders viel spanische lokalfarbe finden wir bei der schilderung des auftretens Don Josés (kap. I) und Carmens (kap. II), namentlich aber in der beichte Don Josés (kap. III), die ja den eigentlichen kern der erzählung bildet. Spanisches räuber- und schmugglerleben, spanischer nationalstolz, spanische gastfreundschaft und zahlreiche andere züge, die spanische eigenart und denkweise enthalten, werden uns hier mit echter lokalfarbe dargestellt. Eine unnachahmliche meisterschaft verrät der autor schließlich auch in der schilderung des unstäten lebens der „gitanos“, der spanischen Zigeuner, deren wilde, primitive sitten und anschauungen ihn als romantiker stets besonders interessierten.

Eine noch wichtigere rolle als die lokalfarbe spielt aber die romantische technik in dieser novelle. Mit vollem recht behauptet daher Polikowsky,[1]) daß Mérimée in dieser erzählung besonders deutlich *„son goût des aventures extraordinaires, des caractères d'exception, des situations singulières et des effets de mélodrame“* verrate. In der tat finden wir hier abenteuerliche, aufregende szenen und geheimnisvolle situationen fast bis zur übertreibung gehäuft vor. Überall greifen abergläubisch-fantastische züge in die handlung ein. Banditen, schmuggler und Zigeuner, mord, list, wilde verfolgungen, unfälle und duelle erhöhen den romantischen reiz der erzählung. Auch verkleidungen, verstellungen, überraschungen, zufälle usw. sind hier sehr häufig vertreten. Unter anderem sei nur an die romantische szene erinnert, wo Don José, als orangenhändler verkleidet, in das haus des englischen lords eintritt. Hier zeigt sich uns Carmen mit all der verschlagenheit und meisterhaften verstellungskunst ihrer rasse (kap. III, s. 67 ff.).

Endlich ist auch antithese verschiedentlich in der novelle nachzuweisen. Am deutlichsten ist sie in dem übergange

---

[1]) Vgl. bei Polikowsky s. 128.

vom dritten zum vierten kapitel zu erkennen, wo die trockenen, gelehrten untersuchungen des autors in schroffem gegensatz zu dem erst kurz vorher so ergreifend geschilderten tode Carmens stehen. Offenbar will der autor durch dieses antithetische verfahren den peinlichen eindruck sofort wieder verwischen, den der grausige tod Carmens auf den leser gemacht hat. Etwas antithetisch wirkt schließlich auch die leidenschaftliche liebe des einstigen vornehmen hidalgo Don José zu der armen fabrikarbeiterin und Zigeunerin Carmen, die ihn von stufe zu stufe tiefer ins verderben hinabreißt.

Wenn wir aus allem obigen auch leicht ersehen können, daß die haupthandlung der „Carmen“ im großen und ganzen echt romantische züge trägt, so dürfen wir doch ein deutliches unromantisches element nicht außer acht lassen, das sich vor allem in den häufigen gelehrten ausdrücken, in den sprachlichen und archäologischen untersuchungen des autors zu erkennen gibt. Auf diesen stark realistischen einschlag, der sich vor allem in der einleitung und im schlußkapitel, jedoch fast gar nicht in der eigentlichen haupthandlung der novelle findet, werde ich später noch genauer eingehen.

p) L'Abbé Aubain.

Trotzdem die kleine erzählung „L'Abbé Aubain“ in einem modernen, echt realistischen milieu spielt und sogar viele direkte beziehungen zu dem vornehmen Pariser gesellschaftsleben aufweist, kann man sie doch nicht als eine rein realistische novelle bezeichnen. Selbst Polikowsky nennt sie daher *„une petite aventure romanesque sous forme de lettres“*.[1] In der tat wirkt das kleine liebesabenteuer, das der arme landgeistliche im schlosse der vornehmen Pariser „lionne“ erlebt, stark romantisch und antithetisch. Auch die umgebung und das einsame inselschloß selbst, auf das sich die vornehme weltdame fern von dem geräuschvollen treiben der metropole zurückgezogen hat, wird uns echt romantisch geschildert. So heißt es einmal mit einer deutlichen anspielung auf E. Th. A. Hoffmann: *„Noirmoutiers est le vrai lieu pour les contes fantastiques“*

[1]) Vgl. bei Polikowsky s. 12.

(I. brief, s. 175). Etwas romantisch gefärbt ist ferner die erzählung des abbé Aubain von seiner unglücklichen jugendliebe. So finden wir auch in dieser kleinen novelle deutliche romantische züge, die uns wiederum beweisen, daß Mérimée selbst in seinen modernen gesellschaftsnovellen seinen romantischen charakter nie ganz verleugnet.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Die novelle „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ spielt wie „Federigo“ in Italien und behandelt ein echt romantisches selbsterlebnis des verfassers. Auch hier tritt uns sehr häufig lokalfarbe entgegen, doch ist sie nicht mit derselben sicherheit und plastischen deutlichkeit geschildert wie in den korsischen und spanischen erzählungen Mérimées. Vielmehr ist der hintergrund hier, wie Rick [1]) treffend bemerkt, ziemlich „schablonenhaft“ gehalten. Verlassene gäßchen, geheimnisvolle, spukhafte häuser im alten, ehrwürdigen Rom bilden den schauplatz der novelle. Wir haben hier mithin ein echt romantisches milieu, jedoch ist die lokalfarbenschilderung im gegensatz zu den früheren novellen ziemlich blaß und enthält nur sehr wenige charakteristische italienische züge.

Viel deutlicher als die lokalfarbe fällt uns hier aber die romantische technik ins auge. Wie in „Carmen“ finden wir auch hier wieder eine absichtliche häufung der abenteuerlichsten und seltsamsten vorgänge. Hierher gehören z. b. die schilderung des öden hauses, die darstellung des mitternächtlichen begräbnisses durch die bruderschaft der misericordia und viele andere züge mehr. Ein geheimnisvolles, spukhaft-fantastisches element durchzieht die ganze erzählung, und erst der unmittelbare schluß bringt die heitere und ganz natürliche lösung der rätselhaften vorgänge. Auch verkleidungen, verwechslungen, zufälle und ähnliche kleinere romantische motive treten hier zahlreich auf. Die haupthandlung der novelle beruht ja überhaupt auf einer verwechslung, die infolge einer überraschenden ähnlichkeit des erzählers mit Don Ottavio, dem jüngsten sohne der marquise Aldobrandi, entsteht.

---

[1]) Vgl. bei Rick s. 29.

Ebenso romantisch wirkt die entführung Lucrezias auf einer strickleiter und die flucht der beiden liebenden, die, als bediente verkleidet, unerkannt nach Frankreich entkommen. Schließlich darf auch die antithese hier nicht unerwähnt bleiben. Am deutlichsten begegnet sie uns in der schilderung der übertriebenen frömmelei der römischen Jesuiten, von der ihre sonst stark weltliche gesinnung oft seltsam absticht.

r) La Chambre bleue.

In ganz moderne, echt Pariser verhältnisse führt uns die kleine novelle „La Chambre bleue", die das scherzhafte abenteuer eines liebespaares in einem provinzhotel nahe der metropole behandelt. Auch hier haben wir wiederum ein echt realistisches milieu, auch hier wird uns ein banaler, alltäglicher vorgang der unmittelbaren gegenwart mit stark realistischer kleinmalerei geschildert. Doch trotz dieser deutlichen realistischen elemente läßt sich auch hier wieder ein leiser romantischer einschlag nachweisen. In das gebiet der romantischen technik gehört zunächst die meisterhafte mystifikation des autors, der uns die ganze novelle hindurch einen geheimnisvollen mord im nachbarzimmer vorzutäuschen sucht. Hierbei verwendet Mérimée allerhand kleine romantische kunstgriffe, die alle auf die seltsamen nächtlichen ereignisse in dem provinzhotel hindeuten und den eindruck des unheimlichen und grausigen bei uns hervorrufen sollen. Ich erinnere hier nur an die geheimnisvolle szene zwischen dem englischen lord und seinem neffen auf dem bahnhof, an die verdächtigen nächtlichen geräusche im nachbarzimmer, an das erscheinen der blutähnlichen flüssigkeit unter der türschwelle und schließlich an den scheinbaren blutfleck auf der banknote des jungen Engländers. Wie im „Viccolo" weiß Mérimée auch hier die geheimnisvolle fiktion bis zum schlusse geschickt aufrecht zu erhalten; erst auf der letzten seite der erzählung finden die unheimlichen nächtlichen vorgänge im hotel ihre humorvolle und ganz natürliche erklärung. Stark romantisch wirken schließlich auch das seltsame gebaren, die verkleidung und verstellung sowie die fluchtgedanken des überängstlichen liebespärchens, das um jeden preis sein inkognito zu wahren sucht.



s) Lokis.

Wenn Rick[1]) in seinem schon häufig erwähnten vortrage behauptet, daß die zustände und orte des „Lokis“ völlig blaß und ungreifbar seien, so kann ich mich hier seiner ansicht nicht anschließen. Auch Polikowsky[2]) spricht hier von einem „manque de couleur locale“ und er hat vielleicht insofern recht, als hier gegenüber der früheren sicherheit in der lokalfarbenschilderung eine deutliche abnahme der kraft Mérimées zu erkennen ist. Von „völlig blassen und ungreifbaren zuständen“, wie wir sie z. b. im „Viccolo“ vorfinden, kann hier jedoch nicht die rede sein. Vielmehr läßt sich in der letzten größeren novelle Mérimées sehr häufig romantische lokalfarbenschilderung feststellen. Wie in „Carmen“ und „Colomba“ verrät Mérimée als echter romantiker auch hier wieder seine vorliebe für fremde, noch wenig von der kultur berührte länder und für urwüchsige, althergebrachte sitten und anschauungen. Besonders romantisch wirken daher die schilderungen alter lithauischer volkslegenden und traditionen (vgl. z. b. die tiersage im dritten kapitel, s. 48 f.), die häufigen anspielungen auf den noch tief im russischen volke wurzelnden aberglauben und die erwähnung besonders charakteristischer lithauischer hochzeitsgebräuche (kap. VIII). Auch lithauische nationaltänze, volkslieder und selbst lithauische gerichte und getränke werden häufig angeführt. Viel lokalfarbe zeigt neben dem häufigen hinweis auf die lithauische gastfreundschaft unter anderem auch die spannende darstellung einer bärenjagd, die wir aus dem munde des dr. Froeber erfahren (kap. I, s. 16 ff. und s. 21 f.). Schließlich sei noch auf eine größere stelle hingewiesen, die eine meisterhafte schilderung des lithauischen urwaldes enthält. Sie findet sich im dritten kapitel (s. 50 f.) und liefert uns den beweis, daß Mérimée auch zuweilen romantische natur- und landschaftsschilderungen in der art Chateaubriands zu geben vermag.

Noch deutlicher als exotismus und lokalfarbe tritt aber hier die romantische technik zutage. Wie in der „Vénus d'Ille“

---

[1]) Vgl. bei Rick s. 29.
[2]) Vgl. bei Polikowsky s. 134.

ist über die ganze erzählung der schleier des geheimnisvollen und unerklärlichen gebreitet. Wie dort führt uns auch hier der autor allmählich vom auffallenden, seltsamen und bizarren zum fantastischen, unheimlichen und grausigen. Schon die grundidee der novelle wirkt absurd, unwahrscheinlich, ja geradezu unmöglich. Bis zum übermaß gehäuft sind namentlich romantische vorahnungen und vordeutungen, die uns allmählich auf die grausige katastrophe am schlusse der erzählung vorbereiten sollen. Hierher gehören die schilderung der seltsamen vorfälle bei der geburt des jungen grafen, sein vorname Michel (russ. Michel = lith. Lokis = bär), der wahnsinn seiner mutter, seine eigenen bizarren instinkte (erklettern eines baumes, eigentümlicher blick, geheimnisvolle furcht der tiere vor ihm, spürsinn im walde, unheimliche reden im traume usw.), die warnungen und prophezeiungen der alten zauberin im walde, das plötzliche erscheinen der wahnsinnigen gräfin während der hochzeit, ihre rätselhaften worte und viele kleinere romantische züge, die hier nicht alle aufgeführt werden können. Endlich spielen auch aberglauben, zauberei, wunderbare zufälle, überraschungen und ähnliche romantische motive eine große rolle in dieser erzählung.

Für die romantische antithese lassen sich ebenfalls einige deutliche belege in der haupthandlung der novelle feststellen. Erwähnt sei hier nur die geschickte erzählungstechnik Mérimées, der uns die abenteuerlichen und grausigen ereignisse absichtlich durch den mund eines äußerst harmlosen und trockenen gelehrten vortragen läßt, wodurch die geschilderten vorgänge um so unheimlicher und spannender wirken. Am deutlichsten tritt diese antithese in dem übertrieben gleichgiltigen schlusse der erzählung hervor, der mit seinen nüchternen, gelehrten untersuchungen von der kurz vorher geschilderten erschütternden katastrophe seltsam absticht.

So sehen wir in der novelle „Lokis“ im großen und ganzen wieder eine echt romantische erzählung vor uns; doch auch hier findet sich, wie in der „Vénus d'Ille“ und anderen novellen, ein deutlicher unromantischer, gelehrter einschlag, der später bei den realistischen elementen noch genauer zu besprechen ist.



t) Djoumâne.

In dieser kleinen novelle zeigt sich uns Mérimée wiederum als echter romantiker. Zunächst verrät er hier wieder seine vorliebe für fremde länder und sitten. Wie in „Tamango“ führt er uns auch hier nach dem heißen Afrika, doch schildert er uns dieses mal in humorvoller weise das romantische traumerlebnis eines algerischen schutztruppenoffiziers bei den Beduinen. Trotzdem sich die abenteuerlichen ereignisse nur im traume und nicht in der wirklichkeit abspielen, ist die algerische lokalfarbe hier oft vorzüglich getroffen. Wir hören von arabischen gauklern und ihren zauberkünsten, von der malerischen tracht und der lebensweise der Beduinen, von wüstenrittern, zeltlagern usw. Besonders starke lokalfarbe finden wir in der fantastischen schilderung des unterirdischen Beduinendorfes und namentlich in der beschreibung des mit märchenhafter orientalischer pracht ausgestatteten gemaches der schönen Araberin am schlusse der erzählung.

Auch die romantische technik spielt in dieser novelle eine bedeutende rolle. Mit unübertrefflicher meisterschaft hat es Mérimée verstanden, uns unmerklich von der wirklichkeit in ein rein fantastisches märchen- und traumland hinüberzuführen und diese romantische fiktion bis zum unmittelbaren schlusse aufrecht zu erhalten. Das märchenhafte, geheimnisvolle und wunderbare tritt uns hier also besonders deutlich entgegen und erinnert uns zuweilen an die erzählungen aus „Tausend und einer Nacht“. Äußerst romantisch und oft geradezu grotesk wirkt vor allem die schilderung des nächtlichen wüstenritts und der abenteuerlichen ereignisse in dem unterirdischen Beduinendorf. Daneben werden abergläubische gebräuche, zauberkunststücke und ähnliche romantische züge häufig erwähnt. Endlich zeigt sich hier auch manchmal antithese und kontrastwirkung. Am deutlichsten ist sie in dem überraschenden schlusse der novelle zu erkennen, der uns von dem höhepunkte der fantastischen traumhandlung plötzlich wieder in die rauhe, nüchterne wirklichkeit zurückruft.

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch der stil Mérimées in der eigentlichen traumhandlung einen stark romantischen charakter trägt. Namentlich bei der schilderung des prunkvollen unterirdischen gemaches der schönen Araberin

(s. 253 ff.) bedient sich der autor einer üppigen, bilderreichen und echt romantischen ausdrucksweise, die hier deutlich an den malerischen stil seines großen zeitgenossen Théophile Gautier gemahnt.

Als romantiker hat Mérimée das gebiet der novelle betreten, und mit zwei überwiegend romantischen, wenn auch literarisch nicht sehr hochstehenden erzählungen beschließt er seine novellistische laufbahn. So sehen wir ihn trotz seiner häufigen verspottung der romantiker und trotz seines zeitweiligen, aber nur scheinbaren überganges zu den realisten noch im greisenalter an seinen romantischen jugendidealen treu und unerschütterlich festhalten. Für diese behauptung wird uns die weitere untersuchung der novellen noch viele neue beweise liefern.

VI. Kapitel.

Nebenmotive.

Schon bei der betrachtung der „Chronique“ habe ich auf die bei Mérimée so häufigen und beliebten schachtelerzählungen hingewiesen, die meistens gänzlich außerhalb des rahmens der haupthandlung liegen. Auch in den novellen fallen uns häufiger solche eingestreute episoden ins auge, die den gang der handlung oft wesentlich hemmen. Vor allem sind es die sechs erzählungen „Le Vase étrusque“, „La Partie de trictrac“, „La Double méprise“, „Carmen“, „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ und „Lokis“, die größere nebenmotive dieser art aufweisen. Auch in mehreren anderen novellen verwendet Mérimée kleine eingeflochtene anekdoten, die hier jedoch nicht alle erwähnung finden können. Im folgenden will ich mich vielmehr auf die oben erwähnten sechs novellen beschränken und die darin enthaltenen schachtelerzählungen auf ihre romantischen elemente hin untersuchen.

a) Le Vase étrusque.

Schon oben wurde in der haupthandlung dieser modernen gesellschaftsnovelle ein leiser romantischer einschlag festgestellt. Noch deutlicher aber hebt sich von dem sonst stark realistischen inhalt der erzählung eine größere romantische episode ab, die sich bei der schilderung des fröhlichen junggesellendiners auf s. 160—164 der novelle findet. Hier wird uns von der plötzlichen ankunft eines jungen Parisers berichtet, der soeben erst von einer längeren reise nach Ägypten zurückgekehrt ist. Ein echter prahlhans und aufschneider, erzählt er seinen staunenden freunden die unglaublichsten dinge von



seinen erlebnissen in Agypten. Namentlich sucht er mit seiner genauen kenntnis ägyptischer sitten und gebräuche eindruck zu erwecken. Daher tritt uns in dieser schachtelerzählung lokalfarbe und romantischer exotismus deutlich entgegen. In den häufigen übertreibungen und aufschneidereien erkennen wir auch viel romantische technik. Hierher gehören vor allem die lügenhaften schilderungen des erzählers von seinem aufenthalt unter den pestkranken, seine romantischen liebesabenteuer in Ägypten und andere unwahrscheinliche dinge mehr. So sehen wir in diesem nebenmotiv viele echt romantische züge vereinigt, die zu der überwiegend realistischen haupthandlung in scharfem gegensatz stehen.

b) La Partie de trictrac.

Nur in die unmittelbare einleitung dieser novelle (s. 109f.) flicht Mérimée einige kleinere romantische episoden und anekdoten ein. Wir hören hier nur kurz von den erlebnissen eines leutnants, der unter den siegreichen fahnen Napoleons I. gefochten hat. Besonders abenteuerlich und romantisch klingt unter anderem die kleine anekdote von der kanonenkugel, die zufällig eine mit geld gefüllte patronentasche trifft, sowie die anspielung auf die gefahrvolle flucht des marineintendanten aus Cadix.

c) La Double méprise.

Viel deutlicher und klarer als in der „Partie de trictrac“ treten romantische nebenmotive in der „Double méprise“ hervor. Hier finden wir in der schilderung des abenteuerlichen erlebnisses Darcys in Kleinasien (kap. VIII, s. 55—57 und kap. IX, s. 66—76) eine ziemlich umfangreiche romantische schachtelepisode, die uns ihrem inhalt nach stark an Byrons „Don Juan“ erinnert. Zunächst haben wir hier wieder romantischen exotismus, denn der autor führt uns in das lieblingsland der romantiker, in den malerischen, farbenprächtigen Orient. Orientalische eigenart und denkweise herrscht daher in dieser kleinen erzählung überall vor. Auch in der häufigen erwähnung türkischer trachten zeigt sich viel lokalfarbe. Vor allem spielt aber die romantische technik in diesem nebenmotiv eine bedeutende rolle. Das ganze

erlebnis Darcys muß als stark fantastisch, wunderbar und märchenhaft bezeichnet werden. Geheimnisvoll, grotesk und unwahrscheinlich sind auch alle einzelnen züge dieser spannenden erzählung. Überraschungen, zufälle und ähnliche kleinere romantische motive treten hier gleichfalls sehr häufig auf. Obendrein wirken die abenteuerlichen ereignisse im munde des kalten, nüchternen materialisten Darcy noch auffallender und seltsamer.

d) Carmen.

Nur im letzten kapitel der novelle finden sich einige romantische nebenmotive. Es enthält nämlich ein buntes gemisch von spanischer lokalfarbe, von Zigeunergeschichten und gelehrten sprachlichen und ethnologischen untersuchungen. Echt romantisch klingen hier vor allem die kleinen anekdoten und erzählungen aus dem Zigeunerleben. Wir erhalten daraus ein deutliches bild von den sitten und gebräuchen dieses heimatlosen volkes, dessen romantische geschichte und vergangenheit schon von jeher das interesse unseres autors erregte. Auch romantische technik tritt uns hier oft entgegen in der schilderung der wahrsagereien und zauberkunststücke der „gitanos“, die den naiven aberglauben des volkes zu ihrem vorteil auszunutzen wissen. Stark romantisch wirkt unter anderem die kleine geschichte von der betrogenen Spanierin, die uns auf s. 91 der novelle erzählt wird.

e) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Die beiden späteren novellen Mérimées, „Il Viccolo“ und „Lokis“, weisen besonders deutliche romantische nebenmotive auf. Im „Viccolo“ fallen uns gleich zwei romantische schachtelepisoden ins auge, nämlich die fantastische geschichte von dem tode des Julius von Katzenellenbogen (s. 135—138) und die kleine anekdote von der lebendig gewordenen statue (s. 139), die eine überraschende ähnlichkeit mit dem hauptmotiv der „Vénus d'Ille“ verrät. Betrachten wir zunächst die erste der beiden schachtelerzählungen, so erkennen wir hier auf den ersten blick die einwirkung der „Contes fantastiques“ E. Th. A. Hoffmanns wieder. Neben zeitweiliger anspielung auf deutsche sitten und gebräuche nimmt hier die schilderung



des wunderbaren, fantastischen und geheimnisvollen weitaus den größten platz ein. Übernatürliche visionen, aberglauben, vorahnungen und spukhafte, unerklärliche ereignisse spielen eine sehr bedeutende rolle und beweisen uns auf das deutlichste den rein romantischen charakter dieser eingeflochtenen erzählung. Genau ebenso verhält es sich mit der zweiten schachtelepisode. Auch hier hören wir, wie in der „Vénus d'Ille", von dem wunderbaren lebendigwerden einer leblosen statue, auch hier bemerken wir eine absichtliche hervorkehrung des unheimlichen, spukhaften und geheimnisvoll-grausigen, so daß wir auch diese erzählung als echt romantisch bezeichnen müssen.

f) Lokis.

Wie im „Viccolo" sind auch in der größeren novelle „Lokis" verschiedene romantische nebenmotive nachzuweisen. Hierher gehört vor allem die episode von den „Trois fils de Boudrys" (kap. II, s. 35—38), die Mérimée frei nach einer ballade des polnischen dichters Mickiewicz übersetzt und geschickt hier eingeflochten hat. Wir haben hier einen ganz ähnlichen, volkstümlich naiven stoff vor uns wie in den meisterhaften balladen der „Guzla". Ein hauch mittelalterlichen, echt slavischen geistes durchzieht die ganze erzählung. Wir hören von den heidnischen sitten und anschauungen der alten Lithauer, von ihren trachten und waffen, von ihren wilden beutezügen und fanatischen kämpfen mit den christlichen Deutschordensrittern. Neben echt mittelalterlicher, lithauischer lokalfarbe begegnet uns auch viel romantische technik in dieser alten ballade. Tollkühner mut, verwegene ritte und heldentaten, romantische entführungen usw. werden uns mit vorliebe geschildert. Alle charaktere sind hier echt romantisch gezeichnet. Besonders deutlich zeigt sich dies in der beschreibung der wunderbaren schönheit der Polinnen (s. 36 f.). Endlich ist auch der stil mit seinen zahlreichen gleichnissen und bildern, seinen rhetorischen und pathetischen wendungen usw. meisterhaft dem romantischen inhalt dieser alten volkstümlichen ballade angepaßt.

Neben dieser größeren episode treten uns auch noch mehrere kleinere nebenmotive in der handlung der novelle entgegen.



An dieser stelle sind zunächst die romantischen anekdoten des dr. Froeber von seinen erlebnissen im Krimkriege zu erwähnen, die sich im ersten kapitel auf s. 15 und namentlich auf s. 22f. finden. Ebenfalls gehören hierher die erzählungen des professors Wittembach von seinen abenteuern während seines aufenthaltes in Uruguay (kap. IV, s. 74f.), die vor allem viel südamerikanische lokalfarbe enthalten. Schließlich sei hier unter anderem an die kleine anekdote auf s. 84 (kap. V) der novelle erinnert, in der auf ein seltsames ereignis aus dem leben des grafen Szémioth angespielt wird. Alle diese kleinen schachtelerzählungen behandeln wunderbare, abenteuerliche vorfälle und erlebnisse der handelnden personen und zeichnen sich sämtlich durch echt romantische technik in der darstellung aus.

So sehen wir, daß eine ganze anzahl von Mérimées novellen deutliche romantische nebenmotive aufweist, die sich oft scharf von der eigentlichen haupthandlung abheben. Besonders wichtig ist aber für uns die tatsache, daß sich gerade in den überwiegend realistischen erzählungen, wie z. b. „Le Vase étrusque“ und „La Double méprise“, solche romantische schachtelepisoden feststellen lassen. Diese auffallende erscheinung beweist uns, daß Mérimée sich auch in den novellen, in welchen er moderne realistische stoffe behandelt, nie ganz von seinen romantischen ideen und anschauungen freimachen kann, sondern daß sein romantischer charakter auch hier stets wieder zum durchbruch kommt.

VII. Kapitel.

Charakteristik.

Wie die darstellung der handlung trägt auch die überwiegende mehrzahl der charaktere in Mérimées novellen deutliche romantische züge. Zunächst will ich nun, wie in der „Chronique“, auf die einzelnen romantischen charaktere in jeder novelle eingehen und erst dann die antithese in und zwischen den verschiedenen personen der erzählung untersuchen.

a) Mateo Falcone.

Schon in seiner erstlingsnovelle verrät Mérimée seine unübertreffliche kunst und sicherheit in der zeichnung wilder, urwüchsiger charaktere. Sein titelheld Mateo ist der typus des stolzen, trotzig auf seine freiheit und seine angestammten rechte pochenden Korsen. Als echter sohn seines landes ist er gastfreundlich gegen fremde, mildtätig gegen die banditen, unerbittlich streng in bezug auf die ehre seines hauses, aber gleichzeitig gewalttätig, wild und leidenschaftlich. In ungestümem freiheitsdrang kann er sich an staatliche ordnung und gesetze nicht gewöhnen, voller verachtung sieht er auf die französischen beamten und söldner herab. Sein weib Giuseppa hat er sich einst auf gewaltsamem wege erobert, indem er seinen nebenbuhler nach korsischer sitte einfach hinterrücks niederknallte. Trotz seiner bewegten vergangenheit steht er bei seinen landsleuten in hohem ansehen. Die gastfreundschaft und ehre seines hauses geht ihm über alles, standhaft opfert er dafür seinen einzigen innig geliebten sohn Fortunato, der sich eines kleinen fehltritts schuldig gemacht hat. So finden wir in seinem charakter viele romantische züge vereinigt.



Neben Mateo ist der verfolgte bandit Gianetto Sanpiero stark romantisch geschildert. Sein mut, seine kaltblütigkeit, seine schießkunst und sein nationalstolz kennzeichnen auch ihn als echten Korsen. Endlich zeigen auch Giuseppa und namentlich der kleine Fortunato deutliche romantische züge. Fortunato ist ein Korsenkind mit all seinen angeborenen talenten und fehlern. Neben jugendlicher kühnheit und geistesgegenwart verrät sein charakter schon verschlagenheit, hinterlist und begehrlichkeit.

Zwischen Mateo und seinem weibe hat Mérimée auch eine kleine antithese geschaffen. Mateo ist ein freigebiger und mildtätiger beschützer der verfolgten banditen, während Giuseppa stets nur auf ihren eigenen vorteil bedacht ist. Am klarsten ist dieser gegensatz auf s. 21 der novelle ausgeprägt. Giuseppa freut sich hier über die gefangennahme des banditen, der ihr erst kurz vorher eine ziege gestohlen hatte; Mateo dagegen empfindet mitleid mit ihm und ruft teilnahmsvoll aus: *„Pauvre diable! il avait faim.“*

b) Vision de Charles XI.

Die charaktere der „Vision“ sind zwar nicht mit derselben klarheit gezeichnet wie die im „Mateo Falcone“, jedoch zeigen auch sie deutliche romantische züge. Der schweigsame könig Karl mit seiner düsteren stimmung und seinen seltsamen vorahnungen wird uns im anfange der novelle (s. 33 ff.) romantisch geschildert. Seine räte, der graf Brahé und der dr. Baumgarten, sind übertrieben ängstliche, abergläubische naturen. Echt romantisch ist auch die beschreibung der gespenster und fantome gehalten, die hier redend und handelnd auftreten.

Auch romantische kontrastwirkung ist in einzelnen charakteren der novelle festzustellen. So klingt besonders die charakteristik des dr. Baumgarten stark antithetisch. Im anfange der erzählung (s. 33) wird er als ein freigeist „par excellence“ hingestellt; als jedoch die gespenstische erscheinung beginnt, zeigt er sich als der furchtsamste und feigste unter den begleitern des königs (s. 37). Ähnliche antithetische züge treten uns in der figur des grafen Brahé entgegen, der trotz

seines erprobten kampfesmutes eine unüberwindliche, abergläubische angst und gespensterfurcht verrät.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Wie in der „Vision" spielt die charakteristik auch hier nur eine ziemlich nebensächliche rolle. Interessant ist hier jedoch die selbstcharakteristik des erzählers, eines jungen französischen offiziers, dem Mérimée viele züge seines eigenen ich beigelegt hat. In der hauptsache sind diese erst später bei der untersuchung des subjektiven elements zu besprechen. Hier sei nur an den starken aberglauben, die düsteren vorahnungen und die trübe melancholie des sonst so unerschrockenen offiziers erinnert (s. 49 f.) Ähnliche romantische züge verrät auch der abergläubische französische hauptmann, der seinen tod beim beginne des kampfes vorausahnt (s. 52 f.). Endlich ist auch die charakteristik des noch im tode gefaßten und kaltblütigen französischen obersten etwas romantisch gehalten. Auch auf eine kleine antithese sei hier aufmerksam gemacht, wenn es auf s. 48 der novelle bei der beschreibung des hauptmanns heißt: *„Sa voix qui était enrouée et faible, contrastait singulièrement avec sa stature presque gigantesque."*

d) Tamango.

In dieser exotischen novelle Mérimées fällt uns vor allem die gestalt des titelhelden, des wilden negerhäuptlings Tamango, ins auge. Schon rein äußerlich ist er echt romantisch geschildert. Durch seine auffallende, groteske tracht, seine herkulische gestalt und seine höhere intelligenz unterscheidet er sich deutlich von seinen landsleuten. Sonst ist er aber ein echtes, urwüchsig wildes kind seines landes mit all seiner rohen grausamkeit, seiner verschlagenheit, seiner tollkühnheit und seiner katzenartigen gewandtheit. Auch der alte heidnische aberglaube seines volkes wurzelt noch tief in seinem charakter.

Neben Tamango ist auch seine lieblingsfrau Ayché romantisch dargestellt. Trotzdem ihr jähzorniger gatte sie verstoßen hat, liebt sie ihn noch immer mit unerschütterlicher



treue und weiß ihn sogar voller list aus der gefangenschaft zu befreien. Auch in ihrem charakter tritt ferner der finstere aberglaube ihres volkes deutlich zutage.

Stark romantisch sind schließlich auch die verwegenen gestalten des sklavenhändlers Ledoux und seines leutnants gezeichnet. Der kapitän Ledoux hat eine wildbewegte vergangenheit hinter sich. Vom einfachen matrosen ist er zum steuermann, zum Korsarenoffizier und schließlich zum führer eines sklavenschiffes emporgestiegen. Er ist ein ruheloser abenteurer, ein tollkühner draufgänger in der gefahr und ein schlau berechnender, betrügerischer händler in seinen tauschgeschäften mit den eingeborenen. Schon äußerlich wird er uns echt romantisch beschrieben, denn in der seeschlacht bei Trafalgar hat er die linke hand eingebüßt. Viele romantische züge trägt auch der leutnant des sklavenschiffes, der bei der der revolte der gefangenen sich wie ein verzweifelter gegen die übermacht wehrt und schließlich einen ehrenvollen soldatentod findet.

Endlich tritt uns in den charakteren der novelle auch antithese entgegen. Hierher gehört z. b. die treue, aufopfernde liebe Tamangos zu seiner lieblingsfrau Ayché und sein rührender schmerz über ihren verlust, der von seiner sonstigen wildheit und harten grausamkeit seltsam absticht. Auch die schon oben erwähnte anhänglichkeit der verstoßenen, mißhandelten Ayché an ihrem brutalen gatten wirkt antithetisch.

e) Federigo.

Wie der inhalt des „Federigo“ sind auch die charaktere echt märchenhaft und fantastisch dargestellt. Der held der erzählung ist ein sagenhafter italienischer abenteurer und wüstling, der berüchtigte spieler Federigo, dem es durch seine schlauheit gelingt, dem tode mehrmals ein schnippchen zu schlagen. Die charakteristik Federigos trägt rein romantische züge. Auch die allegorischen gestalten Plutos, des königs der unterwelt, und namentlich des todes werden uns echt romantisch und mit einem leisen zug ins komische geschildert. Auch sonst treten noch viele romantische nebenfiguren in dieser kleinen erzählung auf, die aber hier nicht alle erwähnt werden

können. Überhaupt ist die charakterschilderung hier, dem legendarischen inhalt der novelle entsprechend, nur sehr oberflächlich, blaß und undeutlich.

f) Le Vase étrusque.

Trotz des stark realistischen inhalts und trotz überwiegend realistisch gezeichneter charaktere hat Mérimée hier doch der gestalt seines helden Saint-Clair deutliche romantische züge beigelegt. Auf das gleichzeitig in der charakteristik Saint-Clairs auftretende subjektive und autobiographische element werde ich später noch genauer eingehen; hier interessieren uns nur die romantischen züge seines charakters. Zunächst wird uns von ihm berichtet: *„Il était né avec un cœur tendre et aimant, ... il avait une sensibilité trop expansive ....“* (s. 144). Diese übertriebene empfindsamkeit, diese unruhige, aufgeregte fantasie, die er allerdings bald nach außen hin durch geheuchelte sorglosigkeit, kälte und gefühllosigkeit zu verbergen sucht, kennzeichnet sein ganzes wesen, sie wird ihm zum verhängnis und führt schließlich selbst seinen tod herbei. Hierher gehören auch sein hang zur träumerei und einsamkeit, seine melancholische weltschmerzlerei, seine schwärmerische liebe zu der komtesse de Coursy und vor allem die bizarren, exzentrischen ideen, die er seinen freunden gegenüber während des junggesellendiners entwickelt (s. 153 f.). Er schlägt ihnen vor, sich als stiefkinder der natur zu gebärden, um das mitleid und interesse, und damit die liebe einer schönen frau zu gewinnen. Neben diesen echt romantischen zügen spielt auch die antithese im charakter Saint-Clairs eine große rolle. Nach außen hin genießt er den ruf eines verschlossenen und unzugänglichen mannes, eines hochmütigen, trockenen und empfindungslosen skeptikers, innerlich ist er jedoch zart und gefühlvoll, ja selbst übertrieben empfindsam, schwärmerisch und fantastisch. Überblicken wir nun noch einmal die gesamtcharakteristik Saint-Clairs, so können wir in ihm deutliche spuren der „maladie romantique“ wahrnehmen. Er ist krankhaft empfindlich, melancholisch und innerlich zerrissen, er haßt die heuchlerische gesellschaft und liebt die einsamkeit, er wird vom geschick verfolgt und findet schließlich auf dem gipfel seines liebesglücks einen plötzlichen und jähen tod.



Im gegensatz zu der romantischen figur Saint-Clairs sind die unbedeutenderen personen der novelle stark realistisch gekennzeichnet. Höchstens verrät die komtesse Mathilde de Coursy noch einige leise romantische züge mit ihrer schwärmerischen, aufopfernden liebe zu Saint-Clair und ihrem rührenden schmerz über den tragischen tod des geliebten.

g) La Partie de trictrac.

Auch in dieser novelle finden wir trotz des überwiegend realistischen milieus deutliche romantische kennzeichen in der charakteristik. Hier ist zunächst der held der erzählung, der junge seeleutnant Roger, zu erwähnen. Als echt romantischer zug tritt uns in seinem charakter sein übertriebener stolz und ehrgeiz, namentlich aber das geheimnis seiner geburt entgegen. Es heißt von ihm (s. 113): „*Roger était malheureusement un peu fier et susceptible; ce qui tenait, je crois, à ce qu'il était enfant naturel, et qu'il craignait que sa naissance ne lui fît perdre de la considération dans le monde, . . . il avait un désir violent et continuel de primer partout où il se trouvait. Son père, qu'il n'avait jamais vu, . . .*“. Er ist also ein uneheliches kind, aber gerade deswegen besonders ehrgeizig und empfindlich. Der makel seiner geburt lastet schwer auf ihm, er verbittert sein leben und macht ihn schwermütig, melancholisch und innerlich zerrissen. Als er obendrein unüberlegterweise einmal im spiel betrogen hat, lassen ihm seine gewissensqualen keine ruhe mehr, und er beschließt, freiwillig in den tod zu gehen. Nur die flehentlichen bitten seiner geliebten und seines freundes hindern ihn an der sofortigen ausführung dieses planes. Doch schwebt ihm sein tod stets vor augen, er ahnt ihn vorher und findet ihn endlich in heroischem kampfe mit der feindlichen übermacht. Wie Saint-Clair ist also auch er ein echt romantischer held, den ein verhängnis sein ganzes leben hindurch verfolgt und der schließlich ein opfer seines übertriebenen ehrgefühls wird.

Neben Roger trägt nur noch seine geliebte, die leichtfertige und flatterhafte schauspielerin Gabrielle, mit ihrer bewegten vergangenheit einige leise romantische züge. Be-



sonders rührend wirkt ihre hingebende, opferbereite liebe zu Roger und ihre verzweifelten bemühungen, ihn von seinen düsteren selbstmordgedanken abzubringen. *„Eh bien! si tu veux mourir, Roger, je mourrai avec toi!“* (s. 129) ruft sie mutig und entschlossen aus und kennzeichnet sich so als eine echte vertreterin der selbstlosen romantischen liebe.

h) Les Sorcières espagnoles.

In diesem kleinen romantischen reisebericht erregt vor allem die gestalt des führers Vicente unser interesse. Er ist der typus des naiven, ungebildeten spanischen bauern, ein echtes kind seines landes mit südlich lebhaftem temperament und einer angeborenen neigung zu übertreibungen und aufschneidereien. Besonders auffallend ist neben seinem stark ausgeprägten nationalstolz der felsenfeste und geradezu komisch wirkende aberglaube, der sein ganzes wesen erfüllt. Auch die in dieser erzählung auftretenden, unwichtigen nebenpersonen, wie Carmencita und andere, sind stark romantisch geschildert.

i) La Double méprise.

Einige romantische charaktere weist auch die novelle „La Double méprise“ auf. Hierher gehört zunächst die heldin der erzählung, die gefühlvolle und romaneske Julie de Chaverny. In der verzweifelten gemütsverfassung nach ihrem fehltritt verrät sie deutlich ihren romantischen charakter. Es heißt hier von ihr (kap. XII, s. 107 f.): *„Elle venait de se représenter qu'elle était proscrite par le monde, abandonnée par sa famille . . . Je suis aimée de Darcy, se dit-elle; je ne puis aimer que lui. Sans lui je ne puis être heureuse. — Je serai heureuse partout avec lui. Allons ensemble dans quelque lieu où jamais je ne puisse voir une figure qui me fasse rougir. Qu'il m'emmène à Constantinople . . . “*. Noch deutlicher sind ihre romantischen fluchtgedanken im folgenden ausgedrückt (kap. XIV, s. 116): *„Elle n'avait plus qu'une chose à faire, c'était de chercher quelque endroit désert en Italie, inconnu aux voyageurs, où elle irait vivre seule et mourir bientôt“*. Diese echt romantischen ideen erfüllen das ganze wesen der über-

trieben empfindsamen Julie, die hier vielleicht nicht ohne grund den namen der titelheldin in Rousseaus berühmtem roman trägt.

Auch Darcy zeigt rein äußerlich einige romantische züge. Er wird uns dargestellt als ein bleicher, interessant aussehender mann mit einer tiefen narbe auf der stirn, die er sich in einem romantischen abenteuer während seines aufenthaltes in Kleinasien geholt hat. Außerdem wird uns berichtet, daß er in seiner jugend *„assez romanesque“* (kap. VII, s. 50) gewesen sei. Jetzt allerdings ist er ein trockener, nüchterner, erregungsloser skeptiker und materialist, der nur empfindsamkeit, leidenschaft und melancholie heuchelt (kap. XI, s. 91 ff.), um bei der schwärmerischen Julie eindruck zu erwecken. Endlich hat Mérimée auch eine wirksame antithese zwischen den einzelnen charakteren seiner novelle geschaffen. Den beiden kalten, gefühllosen materialisten und nüchternen verstandesmenschen M. de Chaverny und Darcy steht die leidenschaftliche und romaneske Julie scharf gegenüber.

k) Les Ames du purgatoire.

Sämtliche charaktere sind hier echt romantisch gezeichnet. Vor allem fällt uns die abenteuerliche gestalt des helden der erzählung, des wüstlings Don Juan de Maraña, ins auge. Er ist von vornehmer abstammung, gerät aber während seiner studentenzeit an der universität Salamanca in schlechte gesellschaft und wird unter dem einflusse seines gottlosen freundes Don Garcia allmählich vom frommen, ehrenhaften jüngling zum leichtsinnigen lebemann und gottlosen abenteurer. Von seinen eltern verstoßen, führt er ein wildes, unstetes, ausschweifendes leben. In der gefahr ist er ein tollkühner, verwegener draufgänger. Er fürchtet weder himmel noch hölle und scheut in seiner verworfenheit selbst nicht vor den größten schandtaten zurück. Als er aber vom himmel eine deutliche warnung erhält, verfällt er ebenso schnell in das entgegengesetzte extrem; er wird zum asketisch frommen büßer und stirbt als solcher in tiefster zurückgezogenheit und selbsterniedrigung in einem einsamen spanischen



kloster. So sehen wir in seinem ganzen lebenslaufe einen echt romantischen abenteurer vor uns, dessen taten und erlebnisse oft stark übertrieben sind und ins märchenhaft-fantastische hinüberspielen.

Ganz ähnliche romantische züge verrät der gottlose wüstling und verstockte bösewicht Don Garcia, der seinen freund Don Juan allmählich von stufe zu stufe tiefer ins verderben hinabreißt. Auch die charakteristik der eltern Don Juans ist stark romantisch gehalten. Der alte graf Carlos de Maraña stellt uns den echten typus des ahnenstolzen, kriegslustigen, mittelalterlichen ritters dar. Er erzählt seinem sohne voll begeisterung von seinen siegreichen kämpfen mit den Mauren und trägt als sichtbares zeichen seiner tapferkeit *„une grande balafre sur le front“* (s. 300).

Die leidenschaftliche romantische liebe sehen wir verkörpert in der gestalt der Doña Theresa. Durch ihren geliebten Don Juan wird sie uns beschrieben als *„une jeune fille qui a la tête farcie de romans de chevalerie, et qui s'est fait sur l'amour les opinions les plus extravagantes“* (s. 341). Die liebe geht ihr über alle menschlichen und göttlichen gesetze. Trotz ihres geistlichen standes und trotz der ermordung ihres vaters durch den gewissenlosen Don Juan liebt sie diesen noch mit unverminderter leidenschaft und willigt sogar ein, sich von ihm aus dem kloster entführen zu lassen. Als dieser plan nicht zur ausführung gelangt, wird die bitter getäuschte von verzweiflung gepackt, sie verfällt in ein heftiges fieber und siecht innerhalb weniger tage an innerem kummer dahin. Auch die charakteristik ihrer schwester Doña Fausta und namentlich ihres bruders Don Pedro weist echt romantische züge auf. Als einfacher soldat verkleidet und unter dem namen Modesto, verfolgt dieser mit zäher ausdauer die spur Don Juans durch die lande, um an ihm für die ermordung seines vaters blutige rache zu nehmen.

Endlich spielt hier auch die antithese in der charakteristik eine große rolle. Antithetisch, wie der plötzliche übergang Don Juans vom gottlosen wüstling zum asketisch frommen mönch, wirkt z. b. die schon erwähnte liebe



Doña Theresas zu dem ruchlosen mörder ihres vaters. Auch in der charakteristik Don Pedros finden sich antithetische züge.

l) La Vénus d'Ille.

Mit meisterhafter schärfe und plastischer deutlichkeit sind die charaktere der „Vénus d'Ille" dargestellt. Einige gestalten der novelle, wie z. b. der komische und gutmütige alte provinzgelehrte M. de Peyrehorade, tragen echt realistische züge, aber daneben hat Mérimée hier auch deutliche romantische motive in der charakterschilderung verwandt. Hierher gehört vor allem die dämonische figur der Venus, der antiken bronzestatue, die Mérimée als lebendes und handelndes wesen in die erzählung eingreifen läßt. Schon die äußere charakteristik der Venus ist stark romantisch gehalten (s. 259 f.); schon hier erkennt man deutlich das bemühen des autors, einer leblosen figur leben und bewegung zu verleihen, um dadurch in der art Hoffmanns ein unheimliches grauen bei dem leser hervorzurufen. Etwas romantisch ist auch der junge Alphonse geschildert, namentlich als er im ballspiel mit den Aragoniern als retter der ehre seiner landsleute auftritt. Auch seine abergläubische furcht, seine seltsamen vorahnungen und sein verstörtes wesen am hochzeitsabend wirken echt romantisch.

Schließlich tritt uns auch die antithese in den charakteren der novelle häufiger entgegen. Hier ist zunächst wiederum die figur der Venus zu erwähnen, in welcher Mérimée schon viel deutlicher als in seiner „Chronique" den von ihm bevorzugten frauentypus der „adorable méchante" zum ausdruck bringt. Sie ist eine „beauté dangereuse", die in einem schönen körper eine boshafte, teuflisch grausame und gefühllose seele birgt (s. 259 f.). Auch in der gestalt Alphonse's, dessen geckenhafte kleidung seltsam von seinem bäurischen aussehen und benehmen absticht (s. 249 f.), hat Mérimée eine kleine antithese geschaffen. Endlich verrät auch die charakteristik der braut Alphonses, deren gesichtsausdruck entfernt an den der Venus erinnert (s. 270), einige antithetische züge. Auch zwischen den einzelnen personen der novelle findet sich oft antithese. So steht unter anderem der charakter Alphonses in



scharfem gegensatz zu dem seiner braut (s. 270) und vielleicht auch etwas zu dem seiner eltern (s. 249).

m) Colomba.

Als eine der unbestritten schönsten gestalten, die Mérimée je geschaffen hat, muß die heldin der novelle „Colomba" gelten. Sie trägt als leidenschaftlich wildes, naives korsisches naturkind überwiegend romantische züge. Neben großen weiblichen vorzügen besitzt sie auch echt männliche eigenschaften. Sie ist unerschrocken und kaltblütig in der gefahr und verrät trotz ihres zarten weiblichen körpers als vorzügliche schützin und unermüdliche reiterin oft männliche kraft und kühnheit. Als echte Korsin steckt sie noch tief in dem aberglauben und den barbarischen vorurteilen ihres volkes. Mit südlicher leidenschaft und grausamem, fast unmenschlichem rachedurst weiß sie ihren friedliebenden bruder Orso gegen die mörder ihres vaters aufzuhetzen. Obrigkeit und behörden verachtet sie und schlägt ihnen mit bewundernswerter schlauheit und verschlagenheit oft ein schnippchen, indem sie die im korsischen mâquis lebenden banditen insgeheim tatkräftig unterstützt. Als talentvolle „voceratrice" und improvisatorin korsischer balladen genießt sie unter ihren landsleuten ein hohes ansehen.

In seltsamem kontraste zu der wilden, urwüchsig naiven gestalt Colombas steht die vertreterin der vornehmen gesellschaft, die blasierte weltdame Miss Nevil. Doch trotz dieses gegensatzes ist auch sie echt romantisch geschildert. Sie schwärmt für romaneske abenteuer und erlebnisse, hat die bizarrsten und exzentrischsten ideen und ist für alles sonderbare und aufregende äußerst empfänglich. Auch ihre leidenschaftliche und aufopfernde liebe zu dem verwundeten und verfolgten Orso wirkt stark romantisch.

Den typus des romantischen helden erkennen wir in der gestalt Orsos, des bruders der Colomba, wieder. Wie seine schwester ist auch er ein echtes kind seines landes mit seinem korsischen nationalstolz, seiner tollkühnheit und seiner südlichen heißblütigkeit; doch sind seine wilden korsischen leidenschaften durch seinen langen aufenthalt in Frankreich stark gemildert. Er ist äußerlich zum friedliebenden, gebildeten weltmann geworden und hat die barbarischen vorurteile seines volkes all-

mählich abgestreift. Als er nach langen jahren wieder nach Korsika kommt und von seiner schwester zur blutrache an den mördern seines vaters aufgefordert wird, befindet er sich in einem qualvollen inneren zwiespalt zwischen seinen zivilisierten, humanen anschauungen und seinen angeborenen wilden leidenschaften. Innerlich zerrissen, melancholisch und verzweifelt im kampf zwischen seiner pflicht als echter Korse und seinem gewissen als gebildeter weltmann tritt er uns entgegen und kennzeichnet sich außerdem durch seine schwärmerische liebe zu Miss Nevil als echt romantischer held.

Neben diesen drei hauptfiguren fallen uns namentlich die verwegenen gestalten der korsischen banditen ins auge. Schon rein äußerlich sind sie stark romantisch und oft selbst etwas grotesk dargestellt. Ihr tollkühner mut, ihre kaltblütigkeit und schießkunst, ihre trotzige verhöhnung der obrigkeit und gesetze und ihre tatkräftige unterstützung der armen und bedrängten wirken echt romantisch. Besonders abenteuerlich, fantastisch und humorvoll ist die figur des einstigen gelehrten theologen und jetzigen banditen Castriconi geschildert.

Vor allem spielt aber die antithese und „harmonie des contraires“ hier eine sehr wichtige rolle. Auf die deutliche antithese in der gestalt Colombas, *„ce jeune représentant des vieilles mœurs de la Corse“* (s. 47), die mit zarter weiblicher anmut und sanftheit wilde männliche kraft und entschlossenheit vereinigt, habe ich schon oben hingewiesen. Ebenso wurde dort schon der zwiespalt im wesen Orsos und der scharfe kontrast zwischen dem schlichten, naiven naturkinde Colomba und der vornehmen, affektierten weltdame Miss Nevil hervorgehoben. Daneben finden wir aber namentlich in dem typus des edlen korsischen banditen, wie ihn der autor in den gestalten Brandolaccios und Castriconis schildert, deutliche antithese. Sie sind wie Hernani geächtete und vom gesetz verfolgte verbrecher und mörder und trotz alledem edle wohltäter und menschenfreunde, die die bedrückten vor den übergriffen und und ungerechtigkeiten der vornehmen schützen und eine gefürchtete macht besitzen. Besonders klar ist dieser kontrast hier wieder in der figur des gelehrten *„théologien bandit“* Castriconi ausgeprägt.

n) Arsène Guillot.

Auch die charaktere der novelle „Arsène Guillot“ zeigen in ihrer mehrzahl deutliche romantische züge. Hierher gehört zunächst die meisterhaft gezeichnete figur der titelheldin, der Pariser straßendirne Arsène Guillot. Von jugend auf ist sie vom geschick verfolgt, unschuldig in unglück und schande gestürzt und schließlich von der menschheit verbannt und ausgestoßen. Trotz ihres niedrigen gewerbes hat sie die offenheit und ungekünstelte natürlichkeit ihres charakters bewahrt. Rührend und echt romantisch wirkt neben ihrem naiven aberglauben vor allem ihre leidenschaftliche, über alles gehende liebe zu Max de Salligny, dem sie bis zum tode unerschütterlich treu bleibt. So erkennen wir neben ihrer inneren zerrissenheit in ihr auch eine echte vertreterin der selbstlosen romantischen liebe.

Auch die gestalt ihres geliebten, des jungen leichtsinnigen lebemannes Max de Salligny, verrät einige romantische züge. Er ist ein reiselustiger, verwegener abenteurer, der namentlich dem romantischen befreiungskampfe der Griechen ein schwärmerisches interesse entgegenbringt und sich dort als freiwilliger anwerben lassen will. Echt romantisch wirkt auch bei ihm seine rührende liebe zu der armen, unglücklichen Arsène.

Kleinere romantische züge finden wir endlich auch in der figur der devoten Madame de Piennes. Mit ihrer aufgeregten fantasie, ihrer übertriebenen, schwärmerischen frömmelei und ihren überspannten ideen wird sie uns schon von anfang an etwas romantisch geschildert. Noch deutlicher wird dies aber, als sie sich ihrer geheimen liebe zu ihrem jugendfreunde Max bewußt wird. Sie leidet nun an einer quälenden inneren unruhe, das bewußtsein ihrer sündigen liebe macht sie melancholisch und verzweifelt. Im inneren kampf zwischen liebe und pflicht unterliegt sie schließlich der versuchung und wird ihrem gatten untreu.

Auch die romantische antithese tritt uns in den hauptfiguren der novelle entgegen. Namentlich trägt die gestalt der Arsène deutliche antithetische züge. Sie ist der typus der edlen, aufrichtigen courtisane, die sich trotz ihres verachteten gewerbes die reinheit ihres herzens und charakters



erhalten hat. In scharfem kontrast zu der schlichten, natürlichen Arsène steht schließlich hier die vornehme, heuchlerische Pariser weltdame Madame de Piennes, die sich die bekehrung der sündigen Arsène zu ihrer hauptaufgabe gemacht hat, ohne jedoch selbst gegen die versuchung hinreichend gefeit zu sein.

o) Carmen.

Neben Colomba und Arsène Guillot gehört vor allem noch die gestalt der Carmen zu den meisterhaftesten schöpfungen Mérimées. Ihr charakter ist echt romantisch und mit einer bewundernswerten sicherheit dargestellt. Von anfang an steht sie in ihrer charakteristischen haltung vor uns: „. . . *faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était*" (kap. III, s. 35 f.). Wie Colomba ist auch sie ein echtes, urwüchsiges naturkind mit all seiner ursprünglichen wildheit und leidenschaftlichkeit. Auch sie besitzt trotz ihres zarten weiblichen körpers männliche kraft und entschlossenheit. Als echte Zigeunerin ist sie verschlagen, betrügerisch, falsch und gleichzeitig abergläubisch, unstet und ruhelos in ihrem wesen. Flatterhaft und unbeständig wie ihr ganzer charakter ist auch ihre liebe. Kalt, unbarmherzig und grausam läßt sie den geliebten im stiche, der ihretwegen zum räuber und schmuggler geworden ist.

Damit kommen wir auf die etwas blaß und wenig originell gehaltene figur Don Josés, die einen lebendigen kontrast zu der gestalt Carmens bildet. Er ist ein schwacher, willenloser charakter, der schnell der verführungskunst Carmens unterliegt. Sein lebenslauf ist ebenfalls echt romantisch geschildert. Als vornehmer spanischer hidalgo geboren, muß er infolge eines unglücklichen vorfalles aus seiner heimat fliehen. Sein verhängnis treibt ihn in die schlingen Carmens, und unter ihrem dämonischen einflusse sinkt der edle, aber willensschwache mann von stufe zu stufe tiefer in schande und verbrechen hinab. Aber noch als bandit und schmuggler trägt er wie Hernani etwas chevalereskes, den abglanz des hidalgo, an sich. Er ist ein innerlich zerrissener charakter, der infolge seiner romantischen, über alles gehenden liebesleidenschaft schuldlos ins unglück und verderben stürzt.

Neben diesen beiden hauptfiguren tragen auch die unbedeutenderen personen der novelle stark romantische züge. Unter ihnen möchte ich nur noch den kameraden Josés, den einäugigen banditen Garcia, erwähnen, der ein scheusal in menschengestalt ist und uns an seinen adligen und ebenso ruchlos geschilderten namensvetter Don Garcia in den „Ames du purgatoire“ erinnert.

Endlich tritt auch die antithese in den charakteren der novelle häufig auf. Als ein „caractère mixte“ ist vor allem die heldin der erzählung, die Zigeunerin Carmen, anzusehen. Schon oben wurde ihr männlicher mut erwähnt, der in auffallendem kontrast zu ihrem schwachen weiblichen körper steht. Auch ihre äußere charakteristik wirkt stark antithetisch (kap. II, s. 24 f.). Außerdem ist sie aber eine echte vertreterin des bei Mérimée so häufig vorkommenden frauentypus der „adorable méchante“. Wie bei der Vénus d'Ille verbirgt sich unter ihrer äußeren verführerischen schönheit ein boshafter, gefühlloser und dämonisch grausamer charakter. Auch sie ist eine „beauté dangereuse“, deren liebe unheilvoll und verderbenbringend wirkt. Während Carmen oft männliche kraft und verwegenheit verrät, ist Don José in scharfem gegensatz zu ihr oft von unmännlicher, weibischer schwäche. Als stolzer hidalgo geboren, endet er schließlich infolge seiner liebe zu der schönen Zigeunerin am galgen.

p) L'Abbé Aubain.

Kleinere romantische züge finden wir auch in der charakteristik der beiden hauptpersonen des „Abbé Aubain“. Besonders interessant dargestellt ist die gestalt der briefschreiberin, der affektierten Pariser „lionne“ Madame de P. Sie ist stark romanesk veranlagt, schwärmt für Byron und die romantiker und hat exaltierte und bizarre ideen. Am besten wird die launenhafte, abenteuerlustige weltdame durch die ironischen worte des abbé im letzten briefe charakterisiert (VI, s. 193 f.): *„La bonne dame, à force de lire de ces méchants livres qu'on fabrique aujourd'hui, s'était mis en tête des idées bien étranges“*.

Auch von dem abbé Aubain heißt es, daß er in seiner jugend *„une romanesque passion“* (brief V, s. 188) gehabt habe.



Tatsächlich wird uns seine vergangenheit und ein liebesabenteuer aus seiner jugend stark romantisch geschildert. Da uns obendrein sein äußeres durch die schwärmerische „lionne“ romantisch beschrieben wird, macht er in den ersten fünf briefen auf uns den eindruck eines innerlich zerrissenen romantischen helden. Doch der sechste brief bringt einen völligen umschwung in der charakteristik. Er läßt uns erkennen, daß wir in dem abbé in wirklichkeit nur einen schlau berechnenden egoisten und kalten, nüchternen materialisten, wie Darcy in „La Double méprise“, vor uns haben.

Auch einige kleinere antithesen lassen sich in den charakteren der novelle nachweisen. So finden wir in dem abbé den bei Mérimée beliebten typus des weltlichen geistlichen mit der stürmischen vergangenheit wieder. Ihm steht dann in dieser erzählung die gestalt der aristokratischen, blasierten und schwärmerisch veranlagten Pariser salondame scharf gegenüber.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Wie die schilderung des milieus ist auch die charakteristik hier ziemlich blaß und undeutlich gehalten. Echt romantische züge treten uns nur in der figur Don Ottavios entgegen. Er ist ein scheinbar trübsinniger, verschlossener und unzugänglicher charakter, der in seinen frommen studien für seinen künftigen geistlichen beruf völlig aufgeht. Doch ist dieses stille, devote wesen bei ihm nur meisterhafte verstellung. In wirklichkeit ist er trotz seines geistlichen standes ein feuriger, begeisterter jüngling voll schwärmerischer, politisch reformatorischer ideen, der seine scheinheiligen jesuitischen beichtväter geschickt zu täuschen weiß. Stark romantisch wirkt seine geheime, leidenschaftliche liebe zu einer schlichten bürgerstochter, die er schließlich unter den abenteuerlichsten umständen und mit gefahr seines lebens ins ausland entführt. Über seine ganze gestalt hat der autor einen geheimnisvollen romantischen schleier gebreitet, der erst ganz am schlusse der erzählung gelüftet wird.

Auch die antithese spielt im charakter Don Ottavios eine gewisse rolle. Seine weltlichen ideen und seine nächt-



lichen liebesabenteuer bilden einen seltsamen kontrast zu seinem sonstigen verschlossenen wesen und zu seiner klösterlich strengen, geistlichen erziehung. Von stark antithetischer wirkung ist endlich auch die schon oben erwähnte romantische liebe dieses vornehmen italienischen marquis zu der einfachen bürgerstochter Lucrezia, deren familie obendrein in einem sehr schlechten rufe steht.

r) La Chambre bleue.

Wie im „Viccolo“ ist auch in der novelle „La Chambre bleue“ die charakteristik der einzelnen personen ziemlich dürftig und mangelhaft durchgeführt. Trotz des echt realistischen milieus finden wir aber auch hier kleinere romantische züge. Schon die schilderung des überängstlichen liebespärchens mit seinen fantastischen fluchtplänen und seinen selbstmordgedanken wirkt etwas romantisch. Viel deutlichere romantische kennzeichen trägt aber der neffe des reichen Engländers', der mit seinem geheimnisvollen, scheuen und verzweifelten gebaren und mit seiner verbrecherphysiognomie den ersten verdacht eines mordes im hirne Léons aufkeimen läßt.

s) Lokis.

Viel klarer und anschaulicher als in den beiden vorhergehenden novellen sind die charaktere des „Lokis“ gezeichnet. In der figur des grafen Szémioth hat Mérimée eine völlig originale und echt romantische, wenn auch etwas unwahrscheinliche gestalt geschaffen. Die charakteristik dieses seltsamen doppelwesens ist wieder in ein rätselhaftes, undurchdringliches dunkel gehüllt. Seine geheimnisvolle abstammung, sein eigenartiger stechender blick, sein scheues, verstörtes wesen, seine bizarren tierischen instinkte und seine sonderbaren metaphysischen ideen wirken stark romantisch. Sein wilder blutdurst und sein beginnender wahnsinn ist hier meisterhaft durch kleine verstreute züge angedeutet. Ferner ist seine gestalt mit viel lokalfarbe geschildert. Er ist ein echter Lithauer, der sich für sprache und gebräuche seines volkes lebhaft interessiert und selbst noch zähe an den alten traditionen und abergläubischen vorurteilen seiner landsleute festhält.



Der stark romantisch geschilderten figur des grafen Szémioth stehen die gestalten des gutmütigen deutschen professors Wittembach und des materialistisch denkenden hausarztes dr. Froeber scharf gegenüber. Beide sind realistisch gekennzeichnet und beide tragen einige deutliche autobiographische züge, auf die ich später bei der untersuchung des subjektiven elements noch genauer zurückkommen werde.

Echt romantisch ist hingegen wieder der charakter der lebenslustigen Joulka, der braut des grafen Szémioth, dargestellt. Sie ist ein urwüchsiges, temperamentvolles naturkind, das trotz vornehmer und affektierter erziehung für die primitiven, althergebrachten sitten und anschauungen seines volkes schwärmt und stets ein möglichst ungezwungenes und natürliches wesen zur schau trägt. Schließlich weist auch die charakteristik der wahnsinnigen alten gräfin und namentlich die schilderung der alten zauberin und hexe im walde (kap. III, s. 53—60) deutliche romantische und groteske züge auf.

Eine besonders wichtige rolle spielt aber die antithese und „harmonie des contraires" in den charakteren der novelle. Als ein „caractère mixte" tritt uns vor allem der held der erzählung, der junge graf Szémioth, entgegen, dessen weltmännisch gewandtes wesen einen seltsamen kontrast zu seinen wilden tierischen instinkten bildet. Auch sonst finden sich in seiner charakteristik noch deutliche antithesen. Schon sein blick wird uns als *„à la fois timide et farouche"* beschrieben (kap. II, s. 34). Weiterhin sagt der hausarzt dr. Froeber von ihm (kap. VI, s. 88): *„Avec une organisation athlétique, il est nerveux comme une jolie femme"*, und ähnlich äußert sich auch der professor Wittembach wenige seiten später (s. 90): *„Cet officier de hussards, ce chasseur passionné lisant de la métaphysique allemande et s'occupant de physiologie, cela renversait mes idées"*. Auch die anmutige gestalt der braut des grafen Szémioth zeigt kleinere antithetische züge. Sie enthält wieder eine leise annäherung an den von Mérimée mit vorliebe geschilderten frauentypus der „adorable méchante", denn bei wunderbarer äußerer schönheit wird uns Joulka innerlich als herzlos, kokett und fast grausam beschrieben. Von ihrem bräutigam wird sie daher *„une jolie poupée, qui n'a point de cervelle"*

genannt (kap. VI, s. 96). Auf den lebendigen kontrast zwischen dem wilden lithauischen grafen und dem unendlich harmlosen deutschen gelehrten habe ich schon oben hingewiesen.

t) Djoumâne.

In der letzten kleinen erzählung Mérimées spielt die charakteristik wieder eine sehr unwichtige und nebensächliche rolle. Dem fantastischen, märchenhaften inhalt der novelle entsprechend sind die charaktere ziemlich blaß und undeutlich gezeichnet. Jedoch weisen sie fast sämtlich echt romantische züge auf. Hierher gehört zunächst die person des erzählers, eines jungen begeisterten schutztruppenoffiziers, dessen lebhafte, aufgeregte fantasie namentlich in der eigentlichen traumhandlung zu erkennen ist. Stark romantisch sind ferner die malerischen figuren des alten arabischen zauberers und seiner jungen tochter gehalten, die in der traumhandlung unter den seltsamsten umständen wieder auftreten. Am deutlichsten ist aber die romantische charakteristik in den gestalten der traumhandlung durchgeführt. Hier verwendet Mérimée bei der bizarren schilderung des Beduinenscheichs Sidi-Lala (s. 239 ff.) und bei der beschreibung der märchenhaft schönen Araberin in dem unterirdischen labyrinth (s. 253 ff.) alle seine romantischen darstellungsmittel. Doch beschränkt er sich hier stets auf eine rein äußerliche und ziemlich allgemein gehaltene romantische charakteristik, ohne seinen personen, wie in seinen früheren novellen, auch innerlich lebendige und individuelle züge zu verleihen.

Überblicken wir nun zum schlusse die lange reihe der charaktere in Mérimées novellen, so erkennen wir sofort, daß die weitaus überwiegende mehrzahl aller geschilderten personen stark romantische züge trägt. Nicht nur in den unbestritten romantischen erzählungen treten diese auf, sondern auch in den vornehmlich realistischen novellen hat Mérimée eine ganze anzahl von gestalten, wie Saint-Clair, Roger, Julie de Chaverny, Arsène Guillot und andere, geschaffen, die wir als echt romantische helden und heldinnen bezeichnen müssen.

VIII. Kapitel.

Subjektives Element.

Schon bei der untersuchung der „Chronique“ wurde festgestellt, daß Mérimée sich durchaus nicht immer so kalt, teilnahmlos und streng objektiv in seiner darstellung zeigt, wie von der überwiegenden mehrzahl der kritiker behauptet wird. Vielmehr greift er häufig selbst in den gang der handlung ein, äußert seine eigene meinung, verrät teilnahme und mitgefühl mit seinen helden und begebenheiten oder gibt auf irgend eine andere weise, sei es durch ironie, entrüstung oder selbst durch autobiographische züge in der charakteristik, seine anwesenheit in der erzählung kund. Auch die novellen Mérimées, unter denen sich sogar einige direkte ich-erzählungen finden, werden uns für diese behauptung überzeugende beweise liefern. Doch darf man diesem subjektiven element in den werken Mérimées keine übertriebene bedeutung beimessen, da es meistens nur sehr versteckt oder als ironie und skeptizismus zum ausdruck kommt. Mérimée ist durchaus kein so ausgesprochener vertreter der ich-dichtung wie Rousseau, Chateaubriand oder die späteren romantiker; er hat sogar als energischer mann der tat die übertriebene empfindsamkeit und schlaffe sentimentalität der romantiker stets verachtet und verspottet. Andererseits darf man ihn aber auch keineswegs einen streng objektiven realisten nennen, der sich stets geflissentlich abseits von dem geschilderten gestellt habe. Vielmehr geht aus allem obigen hervor, daß Mérimée trotz seiner oft geheuchelten gleichgiltigkeit und teilnahmlosigkeit, trotz seines nüchternen gelehrtencharakters und trotz seiner verachtung der übertriebenen romantischen gefühlsherrschaft innerlich stets ein romantiker geblieben ist, der seinen eigenen

subjektiven empfindungen und anschauungen in seinen werken gern mehr oder minder deutlichen ausdruck verleiht.

a) Mateo Falcone.

Abgesehen von einigen unbedeutenden direkten anreden an den leser, die Mérimée in seinen erzählungen besonders häufig verwendet, tritt uns das subjektive element hier nur sehr selten entgegen. Auf seite 5 der erzählung stellt Mérimée zweimal die behauptung auf, Korsika bereist und seinen helden Mateo persönlich gekannt zu haben. Nachweislich hat unser autor aber erst im september 1839, also etwa 10 jahre nach dem erscheinen seines „Mateo Falcone", zum ersten male die insel betreten. Seine behauptungen sind hier also unwahr und haben wohl nur den zweck, die geschilderte begebenheit wahrscheinlicher und interessanter zu gestalten. Neben dieser kleinen dichterischen unwahrheit Mérimées findet sich nur auf seite 7 der novelle noch ein unbedeutender subjektiver zug, wenn der autor dort in den gang der handlung die worte einflicht: *„On verra s'il n'eut pas lieu de s'en repentir"*.

b) Vision de Charles XI.

Auch in der zweiten novelle Mérimées läßt sich nur in der einleitung und im schlusse ein leises subjektives element wahrnehmen. Der autor bemüht sich hier, die spukhaft-fantastische erzählung als historisch wahr und authentisch nachzuweisen. Durch diese geschickte technik gelingt es ihm, den leser zu fesseln und die wirkung der unheimlichen geschichte noch zu erhöhen. In der beschreibung der abergläubischen angst der höflinge und namentlich in der charakteristik des dr. Baumgarten, der sich noch kurz vorher als freigeist und nüchterner skeptiker aufspielt, tritt ferner schon deutlich Mérimées ironie zutage, die ja ein hauptkennzeichen seines wesens bildet.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Etwas deutlicher als in den ersten beiden novellen läßt sich hier ein subjektives eingreifen des autors feststellen. Zwar scheint es, als ob Mérimée gerade in dieser novelle besonders objektiv in seiner schilderung verfahren will, in-



dem er hier die form einer rahmenerzählung zum ersten male verwendet. Er läßt nämlich die ereignisse durch einen befreundeten offizier berichten und zieht sich so in dichterischer bescheidenheit scheinbar gänzlich hinter die erzählung zurück. Am schlusse der novelle übertreibt er sogar seine gleichgiltigkeit, wenn er durch den mund des erzählenden offiziers die laute begeisterung der stürmenden soldaten tadelt und verspottet (s. 54): *„Je trouvai que nos gens étaient un peu trop bruyants ... avec des cris de ‚Vive l'empereur!‘ plus forts qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié.“*

Doch trotz dieser streng objektiven und fast übertrieben realistischen darstellung, die wieder einmal wie so häufig den eindruck einer absichtlichen verstellung des autors macht, findet sich hier in der charakteristik des erzählenden offiziers ein deutliches subjektives element. Mérimée hat dem helden seiner erzählung zum ersten male einige unverkennbare züge seines eigenen ich beigelegt. Wie Mérimée selbst ist der junge französische leutnant ein zartfühlender, begeisterter und abergläubisch erregter charakter, der nur aus furcht, sich vor seinen kameraden lächerlich zu machen, seine wahren gefühle verheimlicht und nach außen hin kalt, gleichgiltig und erregungslos erscheint. So sagt er von sich selbst: *„La seule crainte que j'éprouvasse, c'était que l'on ne s'imaginât que j'avais peur“* (s. 51). Noch deutlicher wird dieses in den folgenden worten: *„... je sentais que je ne pouvais confier mes sentiments à personne, et que je devais toujours paraître froidement intrépide“* (s. 53). Aus diesen und ähnlichen kleinen zügen erkennen wir schon zur genüge, daß Mérimée hier als echter romantiker in dem charakter seines helden eigene empfindungen und gefühle zum ausdruck gebracht hat.

d) Tamango.

Stark vertreten ist das subjektive element auch in der novelle „Tamango“. Hier fällt uns vor allem die bittere satire und die entrüstung Mérimées über die unmenschliche grausamkeit der weißen sklavenhändler ins auge. Die stumme ironie des autors lagert über der ganzen erzählung und kommt an einigen stellen deutlich zum durchbruch. So heißt es z. b. auf seite 69 der novelle: *„Les matelots français se hâtèrent de*



leur ôter leurs fourches de bois pour leur donner des carcans et des menottes de fer; ce qui montre bien la supériorité de la civilisation européenne.“ Als Ledoux ferner Tamango hinterrücks überrumpeln und zu den sklaven ins zwischendeck sperren läßt, legt der autor dem kapitän die folgenden bezeichnenden worte in den mund: *„Parbleu! Les noirs qu'il a vendus vont rire de bon cœur en le voyant esclave à son tour. C'est pour le coup qu'ils verront bien qu'il y a une Providence“* (s. 75). Neben der bitteren ironie Mérimées kommt aber auch seine teilnahme mit dem unglücklichen geschick der schwarzen häufig zur geltung. Kleinere subjektive züge dieser art finden wir unter anderem in der rührenden schilderung des schiffbruchs und des allmählichen hungertodes der neger auf seite 93—99 der novelle.

Abgesehen von der fast überall auftretenden ironie und teilnahme, greift der autor auch häufiger direkt in die erzählung ein, indem er den leser nach seiner beliebten manier im verlaufe der handlung flüchtig anredet. Unter zahlreichen unbedeutenden stellen möchte ich nur eine hervorheben, die uns auf seite 97 der novelle begegnet. Hier unterbricht der autor seine schilderung plötzlich durch die subjektive wendung: *„Pourquoi fatiguerais-je le lecteur par la description des tortures de la faim?“* Wenn solche direkt subjektive züge an sich auch ziemlich nichtssagend und unwichtig sind, so verraten sie uns doch die stete anwesenheit des autors in seiner erzählung.

e) Federigo.

Wie in „Tamango“ tritt auch in dieser erzählung die ironie des autors überall hervor, doch statt der bitteren skepsis in der vorhergehenden novelle finden wir hier mehr grotesk-komische züge in handlung und charakteristik. In der szene, wo Federigo den tod überlistet und sich durch seine schlauheit den eintritt in das paradies verschafft, ist die harmlos gutmütige ironie des verfassers besonders deutlich zu erkennen. Direkt subjektive züge sind dagegen hier fast garnicht vorhanden. Nur an einigen stellen der novelle (vgl. z. b. s. 309 f.) flicht Mérimée kleine subjektive reflexionen und sentenzen in der art Balzacs in den gang der handlung ein.

f) Le Vase étrusque.

Einen besonders breiten raum nimmt das subjektive element im „Vase étrusque“ ein. Wie im „Enlèvement de la redoute“ hat der autor hier seinem helden Saint-Clair deutliche autobiographische züge beigelegt. Als selbstzeugnis ist besonders wichtig die eingehende charakteristik Saint-Clairs im anfange der erzählung (s. 143—147). Hier erkennen wir, allerdings etwas geschmeichelt und verschönt, zahlreiche züge aus Mérimées eigenem wesen wieder. Saint-Clair hat von jugend auf ein weiches, liebevolles und überempfindsames gemüt. Doch infolge der neckereien seiner kameraden und aus furcht, sich lächerlich zu machen, beginnt er schon früh, *„de cacher tous les dehors de ce qu'il regardait comme une faiblesse déshonorante“* (s. 144). Er erscheint daher nach außen hin als ein gleichgiltiger, kalter und erregungsloser mensch, als ein sonderling, der in der gesellschaft und unter seinen bekannten als unzugänglich, verschlossen und *„boutonné jusqu'au menton“* (s. 145) gilt. Mit Mérimée gemein hat er auch noch den stark ausgeprägten ehrgeiz und die bittere skepsis über die heuchlerische moderne gesellschaft.

Neben dem autobiographischen element ist auch die romantische kampfesstimmung des autors in dieser novelle besonders deutlich zu verspüren. Sie tritt uns hier namentlich in einer äußerst scharfen satire Mérimées über die falsche freundschaft und die scheinheilige Pariser gesellschaft seiner zeit entgegen. Über die freundschaft äußert er sich voll bitterer ironie auf seite 145 der novelle: *„Il est vrai qu'il est difficile de trouver un ami! Difficile! Est-ce possible! Deux hommes ont-ils existé qui n'eussent pas de secret l'un pour l'autre?“* Ebenso deutlich trifft sein spott die moderne affektierte gesellschaft mit ihrer blasiertheit und geistlosigkeit, wenn er z. b. einen unterhaltungsabend der madame B. folgendermaßen schildert: *„Madame B. amassait de l'esprit chez les autres pendant un mois, et le dépensait chez elle en une soirée“* (s. 144). Diese heftige satire durchzieht nun die ganze novelle und kommt in der beschreibung des junggesellendiners, namentlich aber in der gleichgiltigen erwähnung des tragischen todes Saint-Clairs durch seine sogenannten freunde am schlusse der erzählung (s. 183 f.), besonders klar

zum ausdruck. Sogar die liebe hat Mérimée als unbarmherziger skeptiker mit seiner ironie nicht verschont, wenn er die schilderung des höchsten liebesglücks Saint-Clairs plötzlich durch die worte unterbricht: *„Un amant heureux est presque aussi ennuyeux qu'un amant malheureux ...“* (s. 150 f.).

Endlich finden sich auch zahlreiche kleinere subjektive elemente, wie direkte anreden des lesers, psychologische reflexionen und sentenzen, zwischenbemerkungen usw., in dieser novelle, die hier aber nicht alle zitiert werden können. Besonders deutlich sind solche kleine direkt subjektive züge auf seite 147, 148, 150—151, 159, 166, 167, 170 und 174 der erzählung festzustellen.

g) La Partie de trictrac.

Nicht ganz so deutlich wie im „Vase étrusque“ ist das subjektive element in der „Partie de trictrac“ vertreten. Das direkte eingreifen Mérimées beschränkt sich hier auf die einleitung (s. 109—112) und den unmittelbaren schluß (s. 139), wo der autor selbst als erzähler auftritt. Die eigentliche haupthandlung ist hingegen ziemlich objektiv geschildert, und nur selten findet man hier kleinere direkt subjektive züge (s. 117 ff. 124, 128, 133).

Etwas häufiger tritt uns aber die bittere satire und skepsis des autors in dieser novelle entgegen. Sie zeigt sich sowohl in der einleitung bei der schilderung der langeweile auf einer seereise als auch in der eigentlichen haupthandlung, in welcher namentlich die charakteristik der launenhaften Gabrielle stark ironisch gehalten ist. Endlich kommt an manchen stellen, so z. b. in der rührenden szene zwischen Roger und Gabrielle (s. 129 ff.) und am schlusse der erzählung (s. 136 ff.), auch die leise teilnahme des autors mit dem unglücklichen schicksal seines helden zum durchbruch.

h) Les Sorcières espagnoles.

Zum ersten male haben wir hier eine direkte ich-erzählung Mérimées vor uns. Der autor schildert uns hier seine persönlichen erlebnisse auf seiner großen Spanienreise im jahre 1830. Im anfange der novelle scheint er sich wieder etwas



zu verstellen, wenn er sich dort äußert: „*Les antiquités, surtout les antiquités romaines, me touchent peu*“ (s. 327). Ebenso unwahrscheinlich klingen auch die folgenden worte: „*Je ne voyage pas dans un but déterminé; je ne suis pas antiquaire*“ (s. 328). Abgesehen von diesen kleinen unwahrheiten, gibt sich aber der autor hier seinen lesern deutlich zu erkennen. Wir hören von seinem interesse für den naiven volksaberglauben und die primitiven anschauungen der spanischen bauern, von seinen sprachkenntnissen (s. 334 f.) und seinem talent im zeichnen und skizzieren (s. 336). Endlich kommt hier auch die ironie Mérimées über den kindlichen aberglauben und das komische gebaren seines führers Vicente stark zur geltung, und selbst einige leise anspielungen auf den religiösen skeptizismus des verfassers finden sich in dieser kleinen erzählung.

i) La Double méprise.

Wie im „Vase étrusque“ spielt das subjektive element auch in der „Double méprise“ eine sehr bedeutende rolle. Hatte Mérimée dort in der figur Saint-Clairs ein etwas geschmeicheltes selbstporträt geschaffen, so finden wir hier in der person Darcys ein etwas düster gehaltenes abbild des autors. Wie Mérimée selbst ist auch Darcy der typus des unbarmherzigen spötters und kalten, nüchternen skeptikers, der seine innersten gefühle und empfindungen geheim hält und nach außen hin frostig, verschlossen und unzugänglich erscheint. Auch er gilt bei seinen bekannten als misanthrop, pessimist und *assez hypocrite*, trotzdem er uns in seiner jugend als *romanesque* geschildert wird. Wie Mérimée haßt auch er die moderne Pariser gesellschaft und spricht sich über liebe, freundschaft, ehe usw. äußerst skeptisch und verachtungsvoll aus. So sagt er Julie gegenüber einmal voll bitterer ironie: „*Excusez, Madame, j'avais oublié Paris. Je me rappelle maintenant qu'on s'y marie, mais qu'on n'y aime point*“ (kap. XI, s. 103). Selbst die kleinen eigenheiten und liebhabereien Mérimées erkennen wir in Darcys charakter wieder. Auch er ist reiselustig und interessiert sich für fremde völker und sitten, auch er ist ein eifriger altertumsforscher (s. 56, 67) und ein geschickter zeichner wie Mérimée selbst (s. 67, 94).

Neben dem autobiographischen element fallen uns namentlich zahlreiche größere und kleinere stellen ins auge, an denen Mérimée subjektive bemerkungen und reflexionen in der art Balzacs in seine erzählung einflicht. Solche direkt subjektive züge, die oft auch ironie, entrüstung und teilnahme des autors verraten, lassen sich vor allem auf seite 4, 6, 13 f., 21, 41, 46 f., 88, 99, 104 und 113 f. der novelle feststellen. An einigen stellen, wie z. b. seite 80 und seite 110 f., erinnert die subjektive erzählungsweise Mérimées sogar ziemlich deutlich an den stil E. Th. A. Hoffmanns oder Th. Gautiers.

k) Les Ames du purgatoire.

Im gegensatz zu der vorhergehenden novelle tritt uns das subjektive element hier nur ziemlich selten entgegen. Deutliche subjektive züge weist eigentlich nur die einleitung (s. 297 – 299) auf, die unter anderem einen kleinen ironischen ausfall gegen den nachklassizistischen dramatiker Ducis enthält, der im 18. jahrhundert die stücke Shakespeares nach dem muster des klassischen französischen theaters umarbeitete und entstellte (s. 298). In der haupthandlung selbst finden sich dagegen sehr geringe direkt subjektive züge (s. 321 f., 336, 355, 368, 400). Die bei Mérimée so beliebten sentenzen und subjektiven zwischenbemerkungen kehren hier nur auf seite 366 f. und seite 399 wieder.

Etwas deutlicher als das direkt subjektive element ist aber ironie, entrüstung und teilnahme des autors in dieser novelle vertreten. Seinem hasse gegen die scheinheilige, bestechliche geistlichkeit und seinem spotte über den strengen mittelalterlichen devotismus gibt Mérimée oft unverhohlenen ausdruck (vgl. s. 313 f., 328 ff. usw.). Jedoch kommt die ironie und der religiöse skeptizismus nur im ersten teile der novelle zum durchbruch; nach der schilderung der bekehrung Don Juans hat Mérimée voller zartgefühl fast jeden ironischen zug in der darstellung vermieden.

l) La Vénus d'Ille.

Wie die „Sorcières espagnoles“ gehört auch die „Vénus d'Ille“ zu denjenigen novellen, in welchen der autor persönlich als erzähler auftritt. Mérimée hat sich hier zum ersten male



in seiner wahren gestalt ohne die gewohnte verstellung und mystifikation dargestellt. Am deutlichsten erkennen wir ihn hier in seiner begeisterung für archäologische forschungen und antike ausgrabungen wieder. Aber auch andere züge seines charakters werden häufig erwähnt. So hören wir aus seinem eigenen munde von seiner vorliebe für energische charaktere und wilde leidenschaften, wenn er bei der schilderung der Venus die interessante bemerkung einflicht: „. . . *car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire*" (s. 270). Auch auf die romanschreibertätigkeit Mérimées (s. 266), sein zeichentalent (s. 272 f.), seinen aberglauben (s. 271, 282, 292), seinen pessimismus (s. 283 f.) und auf ähnliche züge seines charakters wird in der novelle angespielt. Daneben tritt uns hier die entrüstung, skepsis und bittere ironie des autors sowie seine teilnahme an der entsetzlichen katastrophe im hause seines gastgebers fast überall entgegen.

m) Colomba.

Auch in Mérimées populärster novelle „Colomba" ist ein deutlicher subjektiver einschlag nicht zu verkennen. Schon auf den ersten seiten der erzählung begegnen wir häufig subjektiven bemerkungen des autors. Hierher gehört zunächst eine spöttische anspielung auf die „Couleur locale", die wohl wieder nur als eine absichtliche verstellung und unwahrheit Mérimées aufzufassen ist. Er sagt hier mit bezug auf die lokalfarbe: *„Explique qui pourra le sens de ces mots, que je comprenais fort bien il y a quelques années, et que je n'entends plus aujourd'hui"* (s. 4). Daß diese behauptung Mérimées nicht ernst und aufrichtig gemeint sein kann, beweist ja schon das überaus starke auftreten der lokalfarbe in der „Colomba" selbst. Unter den zahlreichen direkt subjektiven zügen, die sich ferner in der handlung der novelle finden, kann ich hier nur einzelne hervorheben. Ein kleiner ausfall gegen die klassiker ist vielleicht auf seite 31 zu erkennen, wo Mérimée spöttisch von einem *classique poignard* redet. Im anfange des sechsten kapitels (s. 54 f.) ahmt er wieder, wie in der „Chronique", die ironisch-subjektive erzählungsweise eines E. Th. A. Hoffmann und Th. Gautier nach, indem



er in einer größeren zwischenbemerkung den leser direkt anredet. Auch lokalfarbe und naturschilderung gibt Mérimée persönlich an einigen stellen der erzählung (s. 22, 55, 90, 177 f.), namentlich aber in den zahlreichen anmerkungen, wie z. b. auf seite 186, 229 usw. Neben unbedeutenden anspielungen auf seine reiseerfahrungen (s. 4, 76) fallen uns endlich noch auf seite 80 f., 107 f. und 143 deutlichere direkt subjektive züge auf.

Die anwesenheit des autors in der erzählung erkennen wir ferner in seinem heftigen spott über die blasierte moderne gesellschaft, in seiner entrüstung über die falschheit und bestechlichkeit der korsischen beamten, in seiner teilnahme mit dem geschick seines helden und in seiner bewunderung primitiver korsischer sitten und anschauungen. Diese echt romantischen gedanken durchziehen die ganze novelle und kommen an einigen stellen (s. 3 ff., 44, 47, 222—225) besonders deutlich zum durchbruch. Endlich überträgt Mérimée wieder seine eigenen neigungen und liebhabereien auf die personen seiner erzählung. So verrät Miss Nevil ein schwärmerisches interesse für die antike, und außerdem ist sie eine begabte zeichnerin und malerin (s. 4 ff., 34 f., 78, 234 f.). Auch der charakter Orsos weist zuweilen ähnliche züge auf (s. 234 f.).

n) Arsène Guillot.

Am auffallendsten wirken in „Arsène Guillot“ die häufigen direkten anreden des autors an eine unbekannte dame, die den gang der handlung oft wesentlich hemmen und unterbrechen. Diese meist stark ironischen dialoge mit einer unbekannten treten uns vor allem auf seite 121 f., 152 f. und 169 f. der novelle entgegen. Auch sentenzen und psychologische reflexionen flicht Mérimée hier wieder häufig in die erzählung ein. Kleinere subjektive züge dieser art begegnen uns namentlich auf seite 122 f., 139 f., 142 ff., 153, 158 ff. und 163 ff. An einer stelle der novelle gibt Mérimée seiner vorliebe für primitive, urwüchsig naive sitten und anschauungen wieder rückhaltslos ausdruck. Er spricht hier bei der erwähnung des seltsamen religiösen aberglaubens der Arsène die entscheidenden worte aus: „*. . . car il y a quelque chose de touchant dans toute forme d'adoration, quelque grossière qu'elle puisse être*“ (s. 101).

Endlich kommt hier auch der religiöse skeptizismus des autors, seine entrüstung über heuchelei und scheinfrömmigkeit und sein feiner spott über die vornehme Pariser gesellschaft wieder besonders klar zum durchbruch. Nur auf zwei stellen (s. 137 f. und 169 f.) sei hier hingewiesen, die uns schon zur genüge beweisen, wie heftig und rücksichtslos Mérimée in seiner satire gegen die konvenienzmoral, scheinheiligkeit und affektiertheit der modernen gesellschaft vorgeht. Neben dieser bitteren ironie erkennen wir aber auch an manchen stellen der erzählung, namentlich am schlusse bei der herzzerreißenden schilderung des todeskampfes der armen Arsène (s. 166 ff.), die deutliche teilnahme des autors mit dem unglücklichen schicksal seiner heldin. Auch die vorliebe Mérimées, den personen seiner novelle seine eigenen liebhabereien (archäologie und malerei) beizulegen, finden wir auf seite 130 in der charakteristik Max de Sallignys wieder. Endlich sei hier noch auf eine stelle (s. 126) aufmerksam gemacht, die vielleicht einen kleinen satirischen ausfall gegen die klassiker enthält (ironische zitierung eines klassischen alexandriners).

o) Carmen.

Auch Mérimées berühmte novelle „Carmen" ist wenigstens teilweise eine direkte ich-erzählung des autors. Auch hier knüpft Mérimée, wie in den „Sorcières espagnoles", an persönliche erlebnisse auf seiner grossen studienreise durch sein lieblingsland Spanien im jahre 1830 an. Daher ist das subjektive element hier zwar sehr stark vertreten, aber es beschränkt sich in der hauptsache doch nur auf die äußere einkleidung der novelle (kap. I, II und IV), während die eigentliche haupthandlung im dritten kapitel ziemlich objektiv gehalten ist. In den drei kapiteln, in welchen Mérimée selbst als erzähler auftritt, gibt er sich dem leser wieder in seiner wahren gestalt als altertums- und geschichtsforscher zu erkennen. Infolgedessen nehmen archäologische, ethnologische und sprachliche untersuchungen einen besonders breiten raum in dieser novelle ein; bis zum übermaß gehäuft sind sie im vierten kapitel, wo der autor mit seinem wissen geradezu zu prunken sucht.

Neben diesem gelehrten zuge kommt hier aber auch fast überall die vorliebe Mérimées für primitive, urwüchsige sitten und harte, energische charaktere zur geltung. Ein ganz besonderes interesse verrät der autor für das leben und treiben der Zigeuner, die er bekanntlich sogar in ihren lagern häufig aufgesucht hat. Neben diesen lieblingsideen Mérimées spielt aber auch die religiöse skepsis, der aberglaube und die ironie des verfassers (vgl. z. b. kap. II, s. 23f.) hier wieder eine große rolle. Nur sehr selten tritt uns dagegen sein mitgefühl mit dem unglücklichen geschick Don Josés und dem tragischen tode Carmens in dieser novelle entgegen.

p) L'Abbé Aubain.

Im „Abbé Aubain" sucht Mérimée, den leser wieder über den wahren verfasser zu täuschen, indem er in einem kurzen vorwort sich nur bescheiden als den herausgeber der folgenden sechs briefe hinstellt, die ganz zufällig in seine hände gefallen seien. Durch diesen kleinen kunstgriff zieht er sich scheinbar ganz hinter seine erzählung zurück. Daher finden wir hier, abgesehen von einigen unbedeutenden anmerkungen (s. 186, 194f.), überhaupt keine direkt subjektive züge. Um so deutlicher ist aber die anwesenheit des autors in der stummen ironie zu erkennen, die über der ganzen novelle schwebt. In der affektierten Pariser „lionne", die hier den häufig in seinen werken wiederkehrenden typus der devoten weltdame darstellt, verspottet er als echter romantiker aufs heftigste die heuchlerische und lügnerische moderne gesellschaft mit all ihren fehlern und schwächen. Auch sein religiöser skeptizismus und sein haß gegen die geistlichkeit kommt hier zum durchbruch, wenn er uns im letzten briefe den abbé Aubain als einen genußsüchtigen, beschaulich dahinlebenden egoisten und materialisten schildert. Endlich hat Mérimée den personen seiner novelle wieder seine eigenen wissenschaftlichen und literarischen liebhabereien beigelegt. Sowohl der abbé als auch die vornehme briefschreiberin haben ein starkes interesse für die archäologie (s. 177f.). Selbst einige echt romantische ideen legt der autor hier der oberflächlichen briefschreiberin in den mund, wenn er durch sie auf die *couleur locale* und die *nature et vérité* in den werken Byrons anspielt und die

klassizistischen und nachklassizistischen französischen dichter verspottet, die über der schablonenhaften form ihrer verse den inhalt oft stark vernachlässigten (s. 177).

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Wie in „Carmen" und einigen früheren erzählungen tritt Mérimée auch im „Viccolo" persönlich als erzähler auf, indem er uns ein angebliches jugenderlebnis während seines aufenthaltes in Rom schildert. Am deutlichsten tritt uns hier die romantische kampfesstimmung des autors entgegen. Wie in zahlreichen früheren novellen richtet sich sein haß wieder gegen die affektierte moderne gesellschaft und namentlich gegen die scheinheilige geistlichkeit. Daher antwortet er auf die frommen ermahnungen der marquise *„respectueusement et avec l'hypocrisie convenable"* (s. 127), und ebenso ironisch wird der fanatische Jesuitenpater hier als *le gros abbé, l'inévitable abbé, l'éternel Negroni* und ähnlich bezeichnet (s. 128 ff., 133, 138 f. und 158 ff.). Auf den atheismus und den religiösen skeptizismus Mérimées wird ferner häufig angespielt (s. 155 f., 160), und ebenso hören wir von seinem starken aberglauben (s. 14, 144 ff., 158, 175 ff.) und seinen echt romantischen ideen (s. 141, 143, 174). Auch sein kunstverständnis und seine archäologischen liebhabereien kehren hier wieder (s. 123 ff., 129, 132 f., 149). An einer einzigen stelle der erzählung (s. 179) findet sich ferner eine direkte anrede an eine unbekannte dame, ein kleiner subjektiver zug, der uns ja namentlich in der „Arsène Guillot" besonders häufig entgegentrat. Endlich sei hier noch darauf aufmerksam gemacht, daß Mérimée auf seite 141 der novelle, ähnlich wie sein freund Stendhal, die eitelkeit und prahlsucht seiner landsleute aufs schärfste verspottet.

r) La Chambre bleue.

Auch hier greift der autor häufig direkt in den gang der handlung ein. Wir begegnen neben zahlreichen kleineren subjektiven zügen (s. 185, 187 f., 192, 195, 200 ff., 205 usw.) auch einigen größeren stellen, an denen Mérimée den leser direkt anredet und seine eigene subjektive meinung zum ausdruck bringt (s. 193, 206, 210, 212 ff., 218 f.). Einmal scheint sich der autor wieder zu verstellen, wenn er von den beiden liebenden ironisch



sagt: *„Ils étaient en proie à une de ces émotions poignantes pour lesquelles je donnerais, moi, cent ans de la vie d'un philosophe"* (s. 187). Auch subjektive sentenzen und psychologische reflexionen in der art Balzacs hat Mérimée wieder häufig in seine erzählung eingeflochten; hier sei nur auf einige größere stellen hingewiesen, die sich auf seite 199 ff., 208 ff., 212 f. und 215 der novelle finden.

Neben diesen direkt subjektiven zügen spielt aber auch die ironie und skepsis Mérimées hier wieder eine große rolle. Sie tritt uns zunächst entgegen in der humorvollen darstellung der übergroßen angst des liebespärchens, das sich keinen augenblick vor einer entdeckung sicher fühlt. Dann greift Mérimée hier aber auch die übertrieben sentimentale liebe (s. 218 f.) und die eitelkeit seiner landsleute (s. 195) mit bitterer ironie an. Endlich zeigt er sich an einer kurzen stelle der erzählung (s. 219) vielleicht auch etwas als schmeichler und galanter hofmann, wenn er dort auf das parfüm der kaiserin Eugenie anspielt, auf deren besonderen wunsch er ja diese kleine novelle verfaßt hatte.

s) Lokis.

Wie der „Abbé Aubain" erscheint uns auch „Lokis" auf den ersten blick als eine rein objektive erzählung, in welcher sich die anwesenheit des autors auf keine weise zu erkennen gibt. Im gegensatz zu den meisten früheren novellen treffen wir hier in der tat keine unmittelbar subjektive züge an, jedoch können wir bei genauerem betrachten um so häufiger ein indirektes eingreifen des autors in die erzählung feststellen. Zunächst überträgt Mérimée hier wieder seine gelehrten und literarischen interessen, ja selbst seine kleinen sonderheiten, auf die personen seiner novelle. Vor allem zeigt die gestalt des professors Wittembach einige deutliche autobiographische züge, trotzdem Mérimée in ihm den damaligen deutschen gelehrtentypus ironisch darzustellen sucht. Außer seinem trockenen, nüchternen und erregungslosen charakter und seinen gelehrten interessen hat der deutsche professor auch noch die katzenliebhaberei (kap. III, s. 48) und ähnliche kleine eigenheiten mit Mérimée gemein. Rein äußerlich genommen, erinnert auch der dr. Froeber etwas an unseren autor, denn er

ist wie Mérimée ein echter gelehrter und ein kalter, gleich: giltiger skeptiker, der alles sentimentale und übertrieben gefühlvolle haßt und verachtet. Endlich erkennen wir auch in der charakteristik des grafen Szémioth und seiner braut Joulka, ja selbst in den nebenfiguren des alten russischen generals (kap. IV, s. 73) und der madame Dowghiello (kap. III, s. 64 f.), die wissenschaftlichen liebhabereien unseres autors wieder.

Schließlich spielt auch die ironie und satire in dieser novelle wieder eine große rolle. Sie zeigt sich am deutlichsten in der humorvollen charakteristik des harmlosen und biederen deutschen professors Wittembach, des genußsüchtigen dr. Froeber, wie auch vor allem in der schilderung der launenhaftigkeit, eitelkeit und affektiertheit Joulkas, der jungen, übermütigen braut des grafen Szémioth.

t) Djoumâne.

Im gegensatz zu fast allen früheren novellen ist das subjektive element in der letzten kleinen erzählung Mérimées nur sehr schwach vertreten. Abgesehen von einigen unbedeutenden anreden an den leser (s. 233, 236, 243), tritt Mérimée auch hier, wie im „Lokis", überhaupt nicht als erzähler auf, sondern er stellt das ganze als das erlebnis eines jungen französischen schutztruppenoffiziers hin. Nur die ironie des autors kommt in der meisterhaften täuschung des lesers und namentlich in dem erheiternden schlusse der novelle wieder stark zur geltung.

Im obigen glaube ich nun, die novellen Mérimées auf ihre romantischen elemente hin genügend durchforscht und nachgewiesen zu haben, daß man unseren autor selbst in seinen späteren erzählungen nicht ohne weiteres zu den realisten rechnen darf. Überschauen wir nun zum schlusse dieser untersuchung noch einmal die neunzehn novellen Mérimées, so können wir sie mit rücksicht auf ihren überwiegend romantischen oder realistischen charakter etwa folgendermaßen einteilen. Als rein romantische novellen ohne jeden realistischen einschlag sind die folgenden neun erzählungen unseres autors anzusehen:

„Mateo Falcone“,
„Vision de Charles XI“,
„Tamango“,
„Federigo“,
„Les Sorcières espagnoles“,
„Les Ames du purgatoire“,
„Colomba“,
„Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ und
„Djoumâne“.

Bei der betrachtung der übrigen zehn novellen ist gleich vorauszuschicken, daß sie sämtlich mehr oder minder romantische züge tragen und daß keine unter ihnen als rein realistisch bezeichnet werden kann. Als überwiegend romantisch mit geringen realistischen elementen müssen die folgenden vier erzählungen Mérimées gelten:

„L'Enlèvement de la redoute“,
„La Vénus d'Ille“,
„Carmen“ und
„Lokis“.

Mithin bleiben als überwiegend realistische erzählungen nur die sechs novellen übrig:

„Le Vase étrusque“,
„La Partie de trictrac“,
„La Double méprise“,
„Arsène Guillot“,
„L'Abbé Aubain“ und
„La Chambre bleue“.

Doch selbst unter diesen sechs novellen enthalten die meisten, wenn auch nicht in der haupthandlung, so doch in den nebenmotiven, den charakteren oder dem subjektiven einschlag, so deutliche romantische elemente, daß man auch hier kaum von überwiegend realistischen erzählungen reden darf.

Aus dieser einteilung geht also klar hervor, daß wir mindestens zwei drittel der novellen Mérimées in ihrer hauptsache als romantisch ansprechen müssen. Es ergibt sich ferner hieraus, daß Mérimée nicht, wie die meisten kritiker behaupten, vom anfänglichen romantiker später allmählich zu den realisten übergegangen oder gar zu den klassikern zurückgekehrt sei.



Vielmehr sind gerade seine letzten novellen teilweise fast ebenso romantisch wie seine jugendwerke. Überhaupt ist es nicht möglich zu behaupten, daß Mérimée in einer bestimmten periode seines schaffens vorwiegend moderne stoffe behandelt und realistische erzählungen geschrieben habe. Mérimée ist niemals für längere zeit in das lager der realisten abgeschwenkt, sondern er ist, trotz häufiger absichtlicher verstellung und verspottung der romantiker, doch seinen romantischen jugendanschauungen stets treu geblieben. Trotz alledem ist es aber nicht zu leugnen, daß uns in seinen werken, ebenso wie bei seinem älteren freunde Stendhal, auch zuweilen ein deutliches unromantisches und realistisches element entgegentritt, das sich einesteils aus dem wesen der romantik selbst, insbesondere aber aus der positivistisch gerichteten gelehrtennatur dieser beiden autoren erklären läßt. Diesen unromantischen zug in den werken Mérimées will ich nun im letzten kapitel dieser abhandlung noch kurz untersuchen.

IX. Kapitel.

Die nichtromantischen Elemente in Mérimées Roman und Novellen.

Bei der betrachtung der nichtromantischen elemente in Mérimées werken müssen wir unser augenmerk zunächst auf den stil unseres autors richten.

a) Der Stil Mérimées.

Mérimée ist ein stilkünstler ersten ranges. Gerade seinem klaren, durchsichtigen und rationalistischen stil verdanken die meisten seiner novellen ihre unvergängliche schönheit. Brandes [1]) nennt ihn daher „einen Rationalisten des Stils", der unter seinen zeitgenossen am konservativsten in seiner sprache geblieben sei. Er stellt ihm als gegensatz den koloristen Th. Gautier mit seinem üppigen, bilderreichen stil gegenüber. Faguet, Filon, Schultz-Gora, Polikowsky und andere bezeichnen Mérimée seinem stile nach als einen klassiker in der art des 18. jahrhunderts. Auch ich möchte mich dem in diesem punkte ziemlich übereinstimmenden urteile der kritiker anschließen und hier vor allem feststellen, daß der stil unseres autors als völlig unromantisch gelten muß. Mérimées stil steht sogar meistens in einem direkten gegensatz zu dem inhalt seiner werke, denn gerade an den fantastischsten stellen seiner erzählungen (vgl. z. b. „La Vénus d'Ille", „Carmen", „Lokis" usw.) bleibt sein stil nüchtern, gleichmäßig und streng gemessen. Sein ausdruck ist stets einfach

[1]) Vgl. G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, s. 241 ff.



und ungekünstelt, fast gänzlich ohne bilder und vergleiche, aber gerade deshalb von einer wunderbaren plastischen schärfe und deutlichkeit. Endlich vermeidet Mérimée möglichst jedes überflüssige wort, er haßt die wortfülle, den bilderreichtum und den schwulst der romantiker und liebt, namentlich in seinen kurzen novellen, eine oft etwas übertrieben knappe, atemlose und gedrängte darstellung. Nur in seinen lyrischen werken („La Guzla", „La Perle de Tolède", Colombas balladen, die episode von den „Trois fils de Boudrys" im „Lokis") und an einigen schon oben erwähnten stellen seiner novellen („Federigo", „Les Ames du purgatoire" s. 385 ff., „Colomba" s. 174 f., „Djoumâne" s. 253 ff.) ist auch der stil Mérimées farbenprächtig, bilderreich und echt romantisch. Im großen und ganzen muß man aber die ausdrucksweise Mérimées als äußerst charaktervoll, deutlich und klar bezeichnen und dem vortrefflichen urteile Faguets beipflichten, der von unserem autor sagt: *„Il écrivait la meilleure langue française, la plus sûre, la plus solide, la plus dépouillée et la plus saine".*[1]) Das geistreiche anagramm „M. Première Prose", das schon V. Hugo aus dem namen „Prosper Mérimée" bildete, hat somit auch heute noch seine volle berechtigung.

b) Wissenschaftlich-gelehrter Zug.

Trotz des stark romantischen charakters Mérimées kommt, namentlich in seinen späteren lebensjahren, auch seine trockene, nüchterne gelehrtennatur oft zum durchbruch. Seiner stellung als *„inspecteur général des monuments historiques"* und seinen zahlreichen archäologischen und historischen arbeiten, die oft jahrzehnte lang seine romanschreibertätigkeit unterbrechen, ist es wohl zuzuschreiben, daß auch in seine novellen zeitweilig ein etwas störendes gelehrtes element eindringt. Doch nach einer seite hin ist dieser gelehrte zug im wesen unseres autors auch für seine romantischen ideen bedeutungsvoll geworden. Infolge seiner gründlichen historischen kenntnisse und seiner scharfen beobachtungsgabe gelang es ihm besser

---

[1]) Vgl. E. Faguet in seiner schon oben erwähnten französischen literaturgeschichte, bd. II, s. 368 ff.

als allen anderen romantikern, die forderungen V. Hugos (*nature et vérité* usw.) zu erfüllen und die echte lokalfarbe eines jeden zeitalters und landes in seinen werken wiederzugeben. Hier liegt gerade die bleibende bedeutung von Mérimées roman und novellen im gegensatz zu den werken eines V. Hugo oder gar eines A. Dumas, die häufig grobe historische irrtümer und ungenaue lokalfarbenschilderung enthalten.

Am deutlichsten begegnet uns dieser gelehrte zug in den drei novellen „La Vénus d'Ille", „Carmen" und „Lokis". Hier nehmen archäologische, ethnologische, historische und linguistische untersuchungen einen besonders breiten raum ein, sie hemmen den gang der handlung und lassen schon bei Mérimée den beginnenden positivismus und die wissenschaftlich-materialistische weltanschauung erkennen, die ja in der späteren realistischen und naturalistischen schule in Frankreich eine so bedeutende rolle spielt. Kleinere züge dieser art finden sich noch in zahlreichen anderen novellen unseres autors, unter denen ich hier nur „Les Ames du purgatoire", „Colomba" und „L'Abbé Aubain" hervorheben möchte.

c) Realistische Darstellung, Behandlung einheimischer, moderner Stoffe usw.

In den sechs schon oben angeführten novellen „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac", „La Double méprise", „Arsène Guillot", „L'Abbé Aubain" und "La Chambre bleue" ist Mérimée in der tat zu der schilderung der modernen Pariser gesellschaft übergegangen. Er hat damit ein rein realistisches gebiet betreten und verrät hier auch in der darstellung oft stark realistische züge. Psychologische charakteranalyse in der art eines Balzac oder P. Bourget, ja selbst realistische kleinmalerei (vgl. z. b. „La Chambre bleue") tritt uns häufig entgegen und verleiht bei einer scheinbar nüchternen und streng objektiven darstellung einigen novellen eine überwiegend realistische färbung. Sogar in echt romantischen erzählungen finden sich kleinere züge in der darstellung, die für den realistischen charakter unseres autors sprechen könnten (vgl. z. b. die soldatenszenen in der „Chronique", und ferner „Mateo Falcone", „La Vénus d'Ille", „Colomba" usw.).



Hierzu ist nun zunächst zu bemerken, daß solche schilderungen durchaus in der minderzahl sind und daß ferner die schon erwähnten sechs novellen, die einen sehr starken realistischen einschlag zeigen, bis auf „Arsène Guillot“ und „L'Abbé Aubain“ zu den unbedeutenderen erzählungen unseres autors gehören. Mérimée hat diese psychologischen gesellschaftsnovellen wohl hauptsächlich aus dem grunde verfaßt, um darin moderne Pariser zustände desto schärfer und heftiger angreifen zu können. Denn wohl keiner unter den romantikern hat seiner ironie und entrüstung über die scheinheiligkeit und heuchelei der damaligen vornehmen gesellschaft so rückhaltslos und offen ausdruck gegeben wie Mérimée in seinen einheimischen erzählungen. Selbst wenn sich kein weiterer romantischer zug in diesen sechs novellen nachweisen ließe, würde uns schon die hier so stark hervortretende kampfesstimmung Mérimées allein beweisen, daß unser autor an seinen romantischen ideen stets unerschütterlich festgehalten hat. Endlich könnte man hier noch die tatsache geltend machen, daß von vornherein in der romantischen theorie und dichtung ein starkes realistisches element erkennbar ist, das bei der nüchternen gelehrtennatur Mérimées noch deutlicher als bei den anderen romantikern zum durchbruch kommen mußte. Dieser gedanke, auf den ich schon im ersten kapitel dieser arbeit gebührend hingewiesen habe, fällt gerade bei der beurteilung unseres autors besonders ins gewicht und erklärt viele züge in seinen werken, die bisher von den kritikern als rein realistisch angesehen worden sind.

d) Ironische Anspielungen auf die Romantiker und ihre Anschauungen.

Etwas anders verhält es sich mit den häufigen satirischen ausfällen, die Mérimée in seinen werken gegen die romantiker und ihre ideale richtet. Mérimée ist der spötter „par excellence“, der, um den leser zu täuschen, seine eigenen gefühle und anschauungen zuweilen in seinen werken verleugnet. Hier heißt es genau achtgeben, denn bald ist er aufrichtig in seinem spott über die schwächen und überspanntheiten der romantiker,



bald aber verstellt er sich nur und verheimlicht seine wahren empfindungen.

Vollkommen aufrichtig erscheint mir Mérimée in seinem spotte über die übertriebene empfindsamkeit und sentimentalität der romantiker, der in seinen werken immer und immer wiederkehrt. In den novellen sei hier nur auf einige besonders bezeichnende stellen hingewiesen (vgl. „Les Sorcières espagnoles“ s. 328, „La Double méprise“ s. 90). Mérimée ist der skeptische mann der tat, der energische charaktere und situationen bevorzugt und dem jede übertriebene, weichliche gefühlsschwärmerei fremd ist. In diesem einen punkte stellt er sich in direkten gegensatz zu den romantikern, aber er bekämpft auch hier nur ihre wirklichen schwächen. Denn man darf aus dieser tatsache heraus nicht, wie die meisten kritiker Mérimées, ohne weiteres den schluß ziehen, daß unser autor völlig kalt, erregungslos und unempfindlich in seinen werken sei. Vielmehr hat uns die untersuchung des subjektiven elementes in seinen novellen zur genüge bewiesen, daß Mérimée trotz häufiger verstellung und geheuchelter gleichgiltigkeit auch wahrer empfindung und teilnahme fähig ist (vgl. z. b. „Arsène Guillot“).

Nicht so aufrichtig wie in seinem hasse gegen die romantische sentimentalität ist Mérimée hingegen in seinen zeitweiligen spöttischen anspielungen auf die „Couleur locale“. Der deutlichste beleg hierfür findet sich in der vorrede, die Mérimée 1840 zu der zweiten auflage seiner „Guzla“ schrieb. Aber auch in seinen novellen weist er auf die lokalfarbe oft direkt hin. Nicht immer sind aber diese anspielungen ironisch gemeint; Mérimée scheint dieses schlagwort der romantiker zuweilen ganz absichtslos im munde seiner personen zu verwenden (vgl. z. b. „La Double méprise“ s. 70 und „Lokis“ s. 70). Meistens will er jedoch, wie in der vorrede zur „Guzla“, zweifellos die romantische lokalfarbentheorie verspotten, (vgl. z. b. „Les Sorcières espagnoles“ s. 344 anm., „Colomba“ s. 4 und „Lokis“ s. 56). In diesen und ähnlichen satirischen ausfällen gegen die romantiker und die „Couleur locale“ verleugnet sich Mérimée selbst. Denn gerade in den erzählungen, in denen er die lokalfarbe verspottet, verwendet er sie selbst besonders häufig und mit unübertrefflicher meisterschaft. Wie so oft in seinem leben

verstellt sich Mérimée auch hier wieder und sucht, dem leser seine wahren anschauungen zu verheimlichen. Er schämt sich gleichsam seines echt romantischen charakters, er will ihn nicht eingestehen und lieber nach außen hin als nüchterner, trockener skeptiker und rationalist gelten.

e) Andere unromantische Züge.

Neben dem bisher angeführten sind von den kritikern auch noch einige andere gründe geltend gemacht worden, die gegen die einreihung Mérimées unter die romantiker sprechen könnten. Hierher gehört vor allem die angebliche objektivität und zurückhaltung Mérimées in seinen werken. Diese behauptung der kritiker glaube ich, schon bei der untersuchung des subjektiven elements in der „Chronique“ und in den novellen hinreichend widerlegt zu haben. Es kann allerdings nicht geleugnet werden, daß die teilnahme und das mitgefühl Mérimées nur ziemlich selten und versteckt in seinen werken zum durchbruch kommt und daß unser autor gerade an den packendsten stellen seiner erzählungen oft einen übertrieben gleichgiltigen, teilnahmlosen und ironischen ton anschlägt (vgl. z. b. „Le Vase étrusque“, „La Partie de trictrac“, „Carmen“, „Lokis“ usw.). Hier darf man wohl wieder eine absichtliche verstellung Mérimées annehmen, der seine empfindungen in seinem innern verschließt und dem leser gegenüber gern als kalter, erregungsloser spötter erscheinen will.

Auch der oft erhobene vorwurf, daß Mérimée gänzlich antipoetisch und infolgedessen antiromantisch sei, ist nicht aufrecht zu erhalten. Zwar hat Mérimée in seinen lyrischen und dramatischen werken niemals verse geschrieben, aber trotzdem zeugen die prosaballaden seiner „Guzla“, die herrlichen improvisierten lieder Colombas und das kleine prosagedicht „La Perle de Tolède“ deutlich genug von der hohen lyrischen begabung unseres autors. Mérimée ist zwar kein verseschmied, aber dafür ein hervorragender prosadichter gewesen.

Auch noch andere gründe, wie die scharfe beobachtungsgabe Mérimées und ein deutlicher naturalistischer zug in seinem wesen, sind von den kritikern in diesem zusammenhange angeführt worden. Doch alle diese scheinbar



unromantischen züge lassen sich schließlich aus dem wesen der französischen romantik selbst erklären oder sie beruhen auf einer absichtlichen verstellung des autors, die zu häufigen mißverständnissen und irrtümern bei seiner beurteilung anlaß geben mußte.

So sehen wir, daß sich namentlich in den späteren werken Mérimées in der tat einige deutliche nichtromantische elemente nachweisen lassen. Wir erkennen aber gleichzeitig, daß dieselben nur eine ziemlich nebensächliche rolle spielen und daß man sich hüten muß, ihnen eine allzugroße bedeutung beizumessen. Denn gerade auf dieses unromantische element haben die meisten kritiker Mérimées bislang ein übertriebenes gewicht gelegt und darüber die zahlreichen romantischen züge in seinem roman und seinen novellen fast völlig außer acht gelassen. In den obigen ausführungen hoffe ich, den beweis erbracht zu haben, daß wir, wie schon die jugendwerke, nun auch die „Chronique“ und die novellen Mérimées in ihrer hauptsache als echt romantische schöpfungen unseres autors auffassen dürfen.

Schlufs.

Prosper Mérimées literarische Stellung und sein Verhältnis zu den Führern der französischen Romantik.

Fasse ich meine untersuchungen noch einmal in kurzen worten zusammen, so komme ich zu dem resultat, daß Prosper Mérimée trotz einiger unromantischer züge in seinen späteren werken, doch im großen und ganzen als echter romantiker gelten muß. Inhaltlich sind fast seine sämtlichen literarischen erzeugnisse als überwiegend romantisch zu bezeichnen; nur in seinem stil, seinen trockenen gelehrten untersuchungen und endlich auch in seinem deutlichen spott über die romantische sentimentalität unterscheidet er sich von den übrigen romantikern. Alle anderen unromantischen züge unseres autors, die von den kritikern aufgezählt werden, erklären sich aus seiner allgemein bekannten und von ihm selbst eingestandenen vorliebe, sich dem leser gegenüber zu verstellen und seine wahren empfindungen und anschauungen zu verheimlichen. Das so oft betonte realistisch-naturalistische element in den werken Mérimées liegt ferner schon im wesen der romantik selbst begründet und tritt uns daher auch bei anderen romantikern mehr oder minder deutlich entgegen. Hierzu sei unter anderem nochmals auf das urteil eines älteren und eines jüngeren kritikers unseres autors verwiesen. So sagte schon vor mehr als dreißig jahren G. Brandes von ihm: „Keime zu späterem Naturalismus finden sich bei Mérimée so gut wie bei den anderen Romantikern, nur daß bei ihm die Liebe



zur Kunst die Nachahmung der Natur beherrschte".[1]) Noch klarer hat sich erst neuerdings G. Pellissier über Mérimée geäußert. Er sagt in seinem schon häufiger erwähnten werke „Le Réalisme du Romantisme" mit bezug auf Stendhal und Mérimée: *„Mérimée a la même aversion du lyrisme, de la sensiblerie, de ‚l'humeur élégiaque'; enfin, quoique bien autrement artiste, il se défend de ‚faire du style', il déteste la rhétorique, la phrase, il pousse la concision jusqu'à la sécheresse. Et tout cela pourtant ne l'empêche pas, lui non plus d'être un romantique. Il l'est, lui aussi, par son individualisme, par son admiration de ‚l'énergie', par son goût du caractéristique, du petit fait significatif . . ."*[2]) Auch Pellissier rechnet also unseren autor trotz deutlicher realistischer elemente in seinen werken, oder vielmehr gerade aus diesem grunde, zu den romantikern. Mag dieses urteil auch vielleicht etwas übertrieben klingen, so muß man doch zugeben, daß Mérimée so viele charakteristische romantische züge in seinen werken erkennen läßt, daß man ihn schon deswegen unmöglich von der romantischen schule trennen kann. Wie V. Hugo und die anderen führer der französischen romantik verrät auch er ein großes interesse für fremde dichter und literaturen und ist stark von ihnen beeinflußt; auch er haßt die moderne gesellschaft und schwärmt für das malerische mittelalter und für ferne länder und zonen; auch er liebt das unheimlich-fantastische in der art Hoffmanns; auch er zeigt häufig antithese und subjektive züge in seinen werken; auch er schildert mit vorliebe echt romantische charaktere. In der historisch getreuen darstellung mittelalterlicher sitten und anschauungen und in der beschreibung der lokalfarbe eines jeden landes ist er infolge seiner scharfen beobachtungsgabe und seiner gründlichen gelehrten kenntnisse den übrigen romantikern sogar bei weitem überlegen. Die romantische theorie V. Hugos erkennt auch er als maßgebend an, ja er befolgt sie in seinen werken eigentlich viel strenger und genauer als die anerkannten führer der französischen romantik. Er hütet sich vor übertreibungen, vor krankhafter empfindsamkeit, vor äußerlichkeitssucht und rhetorischem schwulst.

---

[1]) Vgl. G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, s. 244.
[2]) Vgl. Pellissier, s. 194 f.

Als selbstbewußter, kraftvoller und energischer charakter schämt er sich der bald überall einreißenden weichlichen und unmännlichen sinnesart der romantiker, deren sonstige anschauungen er aber stets mit begeisterung verficht. Je mehr die späteren romantiker in trostlose weltschmerzlerei und übertriebene sentimentalität versinken, desto kälter, teilnahmloser und unempfindlicher stellt sich Mérimée in seinen werken. Mit beißender ironie greift er die schwächen und übertreibungen der romantiker an und erscheint so in seinen späteren novellen oft als ein direkter gegner ihrer ansichten. In wirklichkeit bleibt er aber trotz häufiger verstellung innerlich stets ein echter romantiker. Selbst in seinen letzten novellen verrät er noch dieselben romantischen anschauungen wie in seinem jugendwerke, dem „Théâtre de Clara Gazul". Nie hat er sich völlig von den romantikern losgesagt, trotzdem er in seinen späteren werken zeitweilig zu den realisten überzugehen scheint. Er ist, fern von den übertreibungen der eigentlichen romantiker, seinen romantischen jugendidealen auch im alter stets treu geblieben. So sehen wir trotz seiner strengen zurückhaltung, trotz seines nüchternen stiles und seiner stillen gelehrtennatur auch in Mérimée einen ausgeprägten vertreter der französichen romantik vor uns und können zum schlusse dieser arbeit nur wieder auf den trefflichen vergleich G. Brandes'[1]) hinweisen, der die literarische stellung unseres autors folgendermaßen definiert: „Die anderen Romantiker sprengten mit bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen auf den Kampfplatz. Mérimée dagegen ist der schwarze Ritter im romantischen Turnier!".

---

[1]) Vgl. Brandes, s. 245.

Berichtigungen.

1.	Seite 7	unten (fußnote): Hinter Tableau de fehlt **la.**				
2.	„ 21,	zeile 13	von unten:	Lies	**le** statt la.	
3.	„ 62,	„ 3	„ oben:	„	**atlantischen** statt stillen.	
4.	„ 64,	„ 13 f.	„ oben:	„	**Dostojewskij** statt Dostojevsky.	
5.	„ 91,	„ 10	„ unten:	„	**katholischen** statt katholischon.	
6.	„ 100,	„ 12	„ unten:	„	**getragene** statt getragenen.	
7.	„ 103,	„ 4 und 18 von oben:		Lies	**und** statt nnd.	
8.	„ 104,	„ 4	von oben:	Lies	**prophezeiung** statt prophezeihung.	
9.	„ 104,	„ 17	„ unten:	„	**persönlichkeiten** statt persönlick-keiten.	
10.	„ 105,	„ 3	„ unten:	Lies	**repräsentieren** statt repäsentieren.	
11.	„ 107,	„ 1 und 5 von oben und fußnote 1:		Lies	**œuvre** statt oeuvre.	
12.	„ 107,	„ 12	„ unten:	Lies	**auch** statt aueh.	
13.	„ 111,	„ 17	„ oben:	„	**verachtung** statt verachtnng.	
14.	„ 112,	„ 1	„ unten:	„	**enthält** statt enthäit.	
15.	„ 140,	„ 1	„ oben:	„	**Ägypten** statt Agypten.	

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).



